

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

D'HAINAUT-ZVENY Brigitte, MARX Jacques, éd., « Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas » in *Etudes sur le XVIIIe siècle*, volume XXXVII, Editions de l'Université de Bruxelles, 2009.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>

Accessible à : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/i9782800414515_f.pdf

É T U D E S S U R L E 1 8^e S I È C L E

X V I I I

37

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES



2009

**FORMES ET FIGURES
DU GOÛT CHINOIS DANS
LES ANCIENS PAYS-BAS**

É T U D E S S U R L E 1 8^e S I È C L E

X V I I I

Revue fondée par Roland Mortier et Hervé Hasquin

DIRECTEURS

Bruno Bernard et Manuel Couvreur

COMITÉ ÉDITORIAL

Valérie André, Claude Bruneel (Université catholique de Louvain),
Carlo Capra (Università degli studi, Milan), David Charlton (Royal Holloway College, Londres),
Nicolas Cronk (Voltaire Foundation, University of Oxford),
Brigitte D'Hainaut, Michèle Galand, Jan Herman (Katholieke Universiteit Leuven),
Michel Jangoux, Huguette Krief (Université de Provence, Aix-en-Provence),
Christophe Loir, Roland Mortier, Fabrice Preyat, Daniel Rabreau (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne)
Daniel Roche (Collège de France), Raymond Trousson et Renate Zedinger (Universität Wien)

G R O U P E D ' É T U D E D U 1 8^e S I È C L E

ÉCRIRE À

Bruno Bernard bbernard@ulb.ac.be
Manuel Couvreur manuel.couvreur@ulb.ac.be
ou à l'adresse suivante
Groupe d'étude du XVIII^e siècle
Université libre de Bruxelles (CP 175/01)
Avenue F.D. Roosevelt 50 • B -1050 Bruxelles

**FORMES ET FIGURES
DU GOÛT CHINOIS DANS
LES ANCIENS PAYS-BAS**

Publié avec l'aide financière du Fonds de la recherche scientifique – FNRS
et de la Fondation universitaire



É T U D E S S U R L E 1 8^e S I È C L E

X V I I I

FORMES ET FIGURES DU GOÛT CHINOIS DANS LES ANCIENS PAYS-BAS

VOLUME COMPOSÉ ET ÉDITÉ PAR BRIGITTE D'HAINAUT-ZVEN
ET JACQUES MARX

2 0 0 9

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Les préoccupations économiques et sociales des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII^e siècle, 1976

Bruxelles au XVIII^e siècle, 1977

L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980

La noblesse belge au XVIII^e siècle, 1982

Idéologies de la noblesse, 1984

Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985

Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1987

Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII^e siècle, 1988

Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire en Belgique : langue et culte, 1989

Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec, 1990

Rocaille. Rococo, 1991

Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1992

Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780), Michèle Galand, 1993

Patrice-François de Neny (1716-1784). Portrait d'un homme d'État, Bruno Bernard, 1993

Retour au XVIII^e siècle, 1995

Autour du père Castel et du clavecin oculaire, 1995

Jean-François Vonck (1743-1792), 1996

Parcs, jardins et forêts au XVIII^e siècle, 1997

Topographie du plaisir sous la Régence, 1998

La haute administration dans les Pays-Bas autrichiens, 1999

Portraits de femmes, 2000

Gestion et entretien des bâtiments royaux dans les Pays-Bas autrichiens (1715-1794).

Le Bureau des ouvrages de la Cour, Kim Bethume, 2001

La diplomatie belgo-liégeoise à l'épreuve. Étude sur les relations entre les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège au XVIII^e siècle, Olivier Vanderhaegen, 2003

La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles, 2003

Bruxellois à Vienne. Viennois à Bruxelles, 2004

Les théâtres de société au XVIII^e siècle, 2005

Le XVIII^e, un siècle de décadence ?, 2006

Espaces et parcours dans la ville. Bruxelles au XVIII^e siècle, 2007

Lombardie et Pays-Bas autrichiens. Regards croisés sur les Habsbourg et leurs réformes au XVIII^e siècle, 2008

HORS SÉRIE

La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982

Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985

L'homme des Lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe et Pol-P. Gossiaux, 1985

Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986

Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987

La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges (de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989

Les savants et la politique à la fin du XVIII^e siècle, édité par Gisèle Van de Vyver et Jacques Reisse, 1990

La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles, Christophe Loir, 1998

Vie quotidienne des couvents féminins de Bruxelles au siècle des Lumières (1754-1787), Marc Libert, 1999

L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835), Christophe Loir, 2004

Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799), Ling-Ling Sheu, 2005

Population, commerce et religion au siècle des Lumières, Hervé Hasquin, 2008

Des volumes des *Études sur le XVIII^e siècle* sont désormais accessibles en ligne (www.editions-universite-bruxelles.be).

ISBN 978-2-8004-1451-5

D/2009/0171/13

© 2009 by Éditions de l'Université de Bruxelles

Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)

Imprimé en Belgique

EDITIONS@admin.ulb.ac.be

www.editions-universite-bruxelles.be

PRÉFACE

Chine-chinoiseries Le vertige de l'ailleurs

« Chine, Chine, Patachine
J'aime la Chine et mon chapeau chinois... »

Comme souvent, la comptine dit l'essentiel. Elle répète à travers les âges le souvenir d'une fascination. Elle ânonne, réitère et scande l'attrance pour cet Empire que l'on dit être celui du milieu, évoque le rapport fantaisiste longtemps entretenu avec cette Patachine, comme la manière dont l'Occident a délibérément restreint l'influence de cet Ailleurs à quelques motifs qui, tel le chapeau chinois, furent maintenus dans une dimension restrictivement pittoresque.

Mais la comptine ne dit pas tout. Elle tait certains acquis, sans doute parce qu'essentiels, de ce rapport entre l'Occident et l'Extrême-Orient. Elle ne dit pas qu'au-delà des chapeaux, des éventails, des laques et des porcelaines, la Chine a offert à l'Occident l'occasion, décisive, de se confronter à un système de valeurs différent, à une autre manière de voir, de concevoir et de représenter le monde. L'opportunité de se dégager d'une conception anthropocentrique, structurée par un art « classique » autour d'une vision perspective qui ramène l'immensité de l'univers au point de vue du spectateur.

L'histoire de cette fascination¹ est, bien évidemment, multiple. C'est l'histoire d'une ambition économique qui chercha à donner une nouvelle extension, maritime,

¹ Voir entre autres ouvrages, désormais classiques de référence : H. BELEVITCH-STANKEVITCH, *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, 1910 ; H. CORDIER, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910 ; H. HONOUR, *Chinoiserie. The vision of Cathay*, Londres, 1961 ; O. R. IMPEY, *Chinoiserie : the Impact of Oriental styles on Western Art and Decoration*, Londres, 1977 ; M. JARRY, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du Livre-Paris, Vilo, 1981 ; A. GRUBER, *L'Art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, Paris, 1992 ; D. JACOBSON, *Chinoiserie*, Londres, Phaidon Press, 1993 et Paris, Flammarion, 1993 ; D. PORTER, « Chinoiserie and the Aesthetics of Illegitimacy », *Studies in the Eighteenth-Century Culture*, vol. 28, 1999, pp. 27-54 ; G. BRUNEL,

aux anciennes routes de la soie afin de capter au profit des nombreuses compagnies des Indes orientales, créées à cet effet, une partie des parts de marché qu'impliquait ce commerce avec l'Extrême-Orient. Dans le domaine de l'histoire des idées – politiques, sociales et religieuses – la Chine s'est souvent faite le faire-valoir de pratiques dénoncées en Occident. La chinoiserie littéraire serait, en ce sens, souvent l'occasion d'un portrait « en creux », « en miroir », de la société européenne, le moyen d'une prise de conscience, identitaire et réflexive. L'usage qui a été fait de ces « produits de lachine », par la constitution de collections, comme à travers leur utilisation dans l'habitat de certains groupes sociaux est, en outre, l'adjuvant d'une histoire sociale. Ces objets de luxe furent, en effet, des marqueurs de distinction sociale dont il importe de prendre la mesure et d'apprécier l'appropriation successive par des milieux sociaux et géographiques différents. Enfin, et sans prétendre être ici exhaustif, ce goût de la Chine fut, sur le plan artistique, le moyen de s'essayer à d'autres principes de représentation. Une démarche stylistique dont il faut pouvoir apprécier le caractère subversif, puisque l'art rocaille qui est intimement associé à la Chinoiserie, va de concert avec celle-ci, entreprendre de mettre entre parenthèses certains des principes de représentation classique. Le déni du système perspectif, le refus d'utilisation du système proportionnel des ordres, l'expérimentation systématique de l'asymétrie, de fréquentes propositions pour des compositions non centrées, comme la légitimité reconnue à des variations non proportionnelles d'échelle sont, en effet, autant d'éléments qui participent à la proposition d'un système de composition alternatif au système classique.

Devant l'impossibilité évidente de proposer ici un aperçu complet de cette histoire d'influences, d'appropriations et de réinterprétations, les éditeurs ont choisi de privilégier certains pans de cette histoire, moins récemment investigués ou laissés parfois en friche. Ils ont pris l'option de centrer ce volume sur deux axes particuliers : privilégier, d'une part, l'étude des vecteurs de transmission de cette séduction ainsi que l'appréciation de la manière dont ces agents ont contribué à « colorer » les éléments transmis, et attirer, d'autre part, l'attention sur l'intérêt et la qualité, souvent mésestimés, des « chinoiseries » réalisées dans nos régions au XVIII^e siècle.

Ce volume, qui s'ouvre sur une première partie consacrée aux *Concepts et problématiques*, est introduit par une contribution de Thibaut Wolvesperges, qui brosse le cadre et le contexte de ce goût de la Chine, en détaille les moyens, les techniques, les agents ainsi que les rapports stylistiques, faisant ainsi le recensement stimulant des principales problématiques permettant de redynamiser l'étude du sujet. Suit alors un essai de Brigitte D'Hainaut-Zveny qui tend à établir une typologie des différentes formes d'appropriations et de réinterprétations de ces éléments artistiques importés,

« Chinoiserie : de l'inspiration au style », *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, Catalogue de l'exposition du Musée Cernuschi. Paris, février-juin 2007, pp. 11-16 ; Th. WOLVESPERGES, « Choiseul, Chanteloup, et la Chine. Réflexions sur l'évolution de la Chinoiserie sous Louis XVI : l'anglo-chinoiserie », *Le Ministre Choiseul à Chanteloup*, Catalogue de l'exposition de Tours, Musée des Beaux-Arts, 2007, pp. 283-291 ; J. 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, pp. 735-779.

et qui entend mettre en évidence les ruptures que certaines de ces interprétations apportent au sein d'une tradition artistique classique.

Une deuxième partie intitulée *Modalités de transfert* propose une série de contributions qui s'attachent, plus particulièrement, aux vecteurs de transmission de cette influence chinoise. Délaissant l'étude des vecteurs artistiques, ceux des graveurs et des ornemanistes, que plusieurs études récentes ont entrepris de préciser², nous avons choisi de mettre ici l'accent sur d'autres médiums moins connus, ou dont l'incidence requerrait certaines reconsidérations. Jacques Marx s'est ainsi attaché à préciser le rôle, essentiel, joué par les missionnaires jésuites dans la transmission de cette influence, et à mettre en évidence la manière dont ceux-ci ont tenté de faire coïncider certaines aspirations occidentales avec l'une ou l'autre réalité chinoise ; une « collusion idéologique » qui devait justifier l'intérêt de leur mission, mais qui joua aussi un rôle, essentiel, dans la formation des mythologies associées à cet ailleurs, longtemps fantasmé. Stéphane Castelluccio a, en reprenant la nomenclature des divers objets « de lachine » collectionnés par les rois de France, mis en évidence le rôle instigateur joué par ceux-ci dans l'histoire du goût et des pratiques de distinctions sociales. Frédérique Balliot-Guo insiste, pour sa part, sur l'importance du rôle joué par la littérature d'imagination dans l'idée que l'Occident se faisait de la Chine. Une idée, dont elle montre toute l'ambivalence puisque, selon les genres et les époques, la Chine a servi de valeur d'exemple ou, au contraire, de repoussoir. Une contribution de Ling-Ling Sheu souligne, à travers l'étude des pièces jouées à la foire Saint-Germain, l'apport du théâtre, des mises en scène et des costumes dans l'appréhension de cet ailleurs que les Occidentaux s'attacheront, à leur tour, « à rejouer » à travers toute une série de déguisements, de travestissements, de mascarades ou de mises en situation qui permettaient, à travers l'usage de certains décors ou la manipulation de

² Sur Boucher, voir notamment P. JEAN-RICHARD, *L'Œuvre gravée de François Boucher dans la collection Rothschild au Musée du Louvre*, Paris, 1978 ; P. MARANDEL, « Boucher et les chinoiseries », *L'Œil*, n° 374, septembre 1986, pp. 30-37 ; G. BRUNEL, *Boucher*, Paris, 1986 ; P. STEIN, « Boucher's chinoiseries : some new sources », *The Burlington Magazine*, 138, n° 1122, septembre 1996, pp. 598-604 ; *François Boucher : 1730-1770*, New York, The Metropolitan Museum of Art, janvier-mai 1986, Detroit, The Detroit Institute of Arts, mai-août 1986, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, septembre-janvier 1987. Catalogue par A. Laing ; P. STEIN, « Les chinoiseries de Boucher et leurs sources : l'art de l'appropriation », *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*. Catalogue de l'exposition du Musée Cernuschi. Paris, février-juin 2007, pp. 86-100. Sur A. Watteau, voir M. EIDELBERG et S. A. GOPIN, « Watteau's Chinoiseries at la Muette », *Gazette des Beaux-Arts*, 130, n° 1542-1543, juillet-août 1997, pp. 19-46. Sur A. Peyrotte, voir R. CAILLET, *Alexis Peyrotte, peintre et dessinateur du ROY pour les meubles de la Couronne (1699-1769)*, Vaison, 1928. Sur Pillement, voir M. GORDON-SMITH, *Pillement*, Cracovie, 2006. Sur Lajoüe, voir D. FITZ-GERALD, « An unpublished Chinoiserie by Jacques de Lajoüe (1686-1761) », *The Connoisseur*, n° 157, 1964, pp. 109-113 et pp. 156-161 ; M. ROLAND-MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984. Sur J.-A. Fraisse, voir S. MILLER, « Jean-Antoine Fraisse at Chantilly », *The East Asian Library Journal*, IX, n° 1, 2000, pp. 79-221. Sur Huet, voir L. DIMIER, « Christophe Huet peintre de chinoiseries et d'animaux », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 14, 1895, pp. 352-366. Sur Huquier, voir Y. BRUAND, « Un grand collectionneur, marchand et graveur du XVIII^e siècle, Gabriel Huquier (1695-1772) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1950, pp. 99-114.

certaines objets, d'« être un peu chinois ». Une stratégie qui permettait d'appréhender une autre manière d'être au monde, d'incorporer d'autres usages, de s'appropriier d'autres valeurs, comme aussi de se décharger de soi et de sa condition particulière, toujours contraignante. Enfin, Claude Sorgeloos entreprend d'apprécier l'importance de l'édition et du commerce de la librairie, comme celle de la presse, de certains spectacles et de certaines collections, dans la diffusion d'un intérêt pour la Chine offrant ainsi à tous un outil très précieux, un corpus des références et des sources les plus usitées dans nos régions.

Le troisième volet dénommé *Appropriations* est consacré à l'étude de certaines chinoiseries réalisées dans les anciens Pays-Bas et dans la Principauté de Liège. Il s'inscrit dans la lignée du travail remarquable effectué par Stefaan Grieten et son équipe, auteurs d'un premier inventaire analytique des chinoiseries conservées dans nos régions³. L'article de Che Bing Chiu s'attache à la question des jardins, dont on sait l'importance au XVIII^e siècle. Il rappelle la nature des éléments matériels et des principes conceptuels qui caractérisent les jardins chinois et dresse le tableau complexe de leur influence en Europe et dans nos régions. Deux analyses sont ensuite dédiées aux réalisations architecturales qui font partie intrinsèque de ces jardins et au concept de « sharawadgi » qui soutient la nécessité de varier les vues et les points de vue au travers d'un tracé sinueux. Bernd H. Dams et Andrew Zega rappellent l'essor remarquable des Folies et autres pavillons de jardins qui témoignent d'une certaine philosophie de l'existence, et s'attachent à situer les réalisations de nos régions dans une chronologie qui permet de mieux appréhender certaines évolutions stylistiques. Stefaan Grieten reprend, en s'appuyant notamment sur l'exemple emblématique de la pagode de Boekenberg, la question de ces Folies, en se centrant plus particulièrement sur leurs usages et sur la manière dont ces objets, associés à diverses pratiques sociales, témoignent d'une certaine conception de l'Autre, comme du rôle que cet Autre est amené à jouer dans une construction identitaire. Xavier Duquenne restitue quant à lui, sur la base de divers documents d'archives, un certain nombre de cabinets de laques, notamment érigés par le gouverneur Charles A. de Lorraine et par le comte de Cobenzl. Suivent deux textes, ceux de Pascal Donders et de Marie-Christine Schils, qui rappellent l'importance de médiums, dont on a parfois banalisé l'importance dans la diffusion de ces décors à la chinoise, celui d'une part des cuirs dorés et repoussés, et celui d'autre part des « Jolités » et « Bois de Spa ». Claire Dumortier et Patrick Habets s'attachent enfin à apprécier l'influence des modèles chinois sur la porcelaine de Tournai, mettant en évidence les détours qu'empruntent souvent ces influences. Un texte, qui sortant d'une logique d'analyse monographique, nous offre l'occasion de reconstituer les canaux multiples de ces transferts d'influence.

Ajoutons que ces différentes thématiques trouvent un écho, enrichissant, au sein du volume *Chinoiseries*, conçu en pendant à celui-ci et publié simultanément par le Centre A. Marinus⁴. Edité sous la direction scientifique de Jean-Paul Herbrant, ce second volume regroupe l'ensemble des communications présentées lors de la journée

³ *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*. Sous la direction de S. GRIETEN. Brepols, 2002. Voir plus particulièrement les pages 223 à 284.

⁴ *Chinoiseries*, Bruxelles, Woluwé-Saint-Lambert, Centre A. Marinus, 2009.

d'étude organisée conjointement, en 2007, par le Groupe d'étude du XVIII^e siècle (ULB), l'Institut belge des hautes études chinoises et le Centre A. Marinus, auxquelles s'ajoutent des contributions importantes de Pierre-Yves Kairis et Marylène Laffineur, Jean Lemaire et Jean-Luc Petit.

Œuvre collective, le volume des *Etudes sur le XVIII^e siècle* associe des chercheurs de formations diverses, venus d'horizons multiples, des Occidentaux et des Chinois qui, assumant toute la richesse de leurs différences, se sont ligüés ici en un souci de cohérence. Il s'agissait de s'affranchir d'une démarche trop exclusivement descriptive, qui fut longtemps l'apanage des études d'arts décoratifs, pour tenter de rendre à ces Chinoiseries toute l'ampleur d'un phénomène culturel global impliquant l'histoire économique et sociale, l'histoire des idées, celle dite des mentalités et des représentations, l'histoire des arts, des pratiques sociales, des stratégies de distinction et des collections. Il s'agissait, au-delà du caractère disparate des échantillons ici étudiés, de souligner certaines constances, des articulations comme des ruptures, afin de restituer au phénomène le jeu complexe des interactions, des décalages chronologiques et sociaux dans l'appropriation de ces références, et de rendre à ces mécanismes d'influence tout leur caractère dynamique, toute leur créativité.

Enfin, parce qu'elle nous offre la possibilité de poser un regard analytique sur notre propre histoire culturelle, cette étude fut un enrichissement pour tous ceux qui se sont frottés ici au jeu de l'Altérité. Que tous les collaborateurs au présent volume soient ici remerciés pour cette curiosité, pour leur collaboration généreuse et efficace. 感謝大家共襄盛舉, et puissent les lecteurs partager le plaisir de l'histoire de ces brassages féconds.

Concepts et problématiques

Chine-Japon-chinoiserie en France de Louis XIV à la Révolution, nouvelles perspectives d'analyse

Thibaut WOLVESPERGES

Peu de synthèses ont finalement été publiées sur la chinoiserie en France depuis le fameux ouvrage de Belevitch-Stankevitch en 1910¹. On cite bien souvent les travaux d'Hugh Honour, de Madeleine Jarry ou de Dawn Jacobson². De ces trois ouvrages, on retiendra surtout le premier, qui envisagea le premier une étude sur plusieurs siècles et sur plusieurs contrées ; on appréciera particulièrement sa volonté de distinguer l'évolution de la réception de la Chine en Europe, en retenant trois phases prépondérantes qu'avait bien relevées Georges Brunel : « Il montre comment les arts de l'Extrême-Orient ont d'abord été des objets de curiosité, puis ont agi comme ferment de nouvelles créations, et ont enfin été posés en objet de connaissance »³. On pourrait y ajouter diverses expositions, mais peu ont dépassé le stade de l'analyse des influences, excepté la dernière, *Pagodes et Dragons*, qui se tint à Paris au Musée Cernuschi en 2007, majoritairement consacrée au monde de la céramique⁴.

Cependant, ces études nous laissent sur notre faim, notamment par un manque cruel d'analyse de documents d'archives, seul moyen d'éviter de nombreuses erreurs historiques, mais aussi par leur volonté de trop renfermer l'étude sur elle-même,

¹ H. BELEVITCH-STANKEVITCH, *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, 1910.

² H. HONOUR, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, Londres, 1961 ; M. JARRY, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du Livre, 1981 ; D. JACOBSON, *Chinoiserie*, Londres, Phaidon Press, 1993.

³ G. BRUNEL, « Chinoiserie : de l'inspiration au style », dans G. BRUNEL (dir.), *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-1770*, Paris, Musée Cernuschi (cat. expo.), 24 février 2007-17 juin 2007, p. 11.

⁴ Voir note 3.

empêchant toute vision globale de ce phénomène combien passionnant et qui marqua tous les arts en France pendant plus d'un siècle et demi.

Dès nos premières recherches au début des années 1990 sur l'influence des arts de la Chine et du Japon en France, nous avons en effet compris l'intérêt d'intégrer celles-ci dans des perspectives plus larges, seul moyen de leur donner du relief. Aussi l'étude du mobilier parisien en laque, point de départ de nos travaux, impliquait des axes d'investigation beaucoup plus étendus que leur seule intégration dans l'histoire de l'ébénisterie parisienne⁵. Il fallait d'abord apprécier les laques orientaux, tellement admirés qu'ils suscitèrent bien vite leurs copies en vernis Martin – autre axe de recherches – pour ensuite pénétrer le travail de l'artisan qui devait plaquer des panneaux non conçus *a priori* à cet effet sur des meubles français. Le besoin s'est alors fait sentir de remonter la filière, c'est-à-dire de déterminer comment un ébéniste du faubourg Saint-Antoine, généralement dépourvu de fonds suffisants, pouvait obtenir de tels panneaux, alors que, d'une part, la capitale française était située bien loin des ports importateurs des marchandises orientales et, qu'en outre, ces laques étaient réputés bien trop chers. Cette question nous entraîna alors dans celle beaucoup plus vaste du commerce international, des limites liées aux vicissitudes des compagnies des Indes françaises, notamment face aux compagnies hollandaises qui détenaient depuis 1643 le monopole du commerce avec le Japon, dont les produits étaient jugés bien supérieurs à ceux de la Chine⁶. C'est ainsi que se développa notre intrusion dans le monde des marchands-merciers parisiens, détenteurs du commerce de luxe dans la capitale, auquel appartenait bien sûr le mobilier à panneaux de laque. À l'époque, ce domaine était encore peu couvert par les chercheurs, ce qui nous permit de faire de nombreuses et riches découvertes⁷. La clé de la compréhension de la création de ces meubles se trouvait en effet en grande partie là, car seuls ces marchands étaient capables de financer leur création, du moins pour ceux de grande qualité, soit ceux en laque du Japon. Ils imposèrent bien vite leur point de vue, choisirent les meilleurs ébénistes de la capitale pour mettre au mieux en valeur cette denrée rare et très onéreuse, et c'est à la lumière de ces principes que nous pouvions nous attaquer à l'étude des œuvres des ébénistes. La fin de l'ouvrage était consacrée aux amateurs de ces meubles, particuliers ou membres de la famille royale, ce qui nous entraîna dans une autre étude facilitée par la découverte de nombreux documents d'archives.

Les principes d'une réflexion extrêmement large s'étaient donc imposés à nous malgré notre entrée par la petite porte dans le monde très vaste de la chinoiserie et il

⁵ T. WOLVESPERGES, *Le Mobilier parisien en laque au XVIII^e siècle*, 5 volumes, thèse de doctorat de l'université Paris 4 La Sorbonne, soutenue le 24 janvier 1998, publiée, pour la partie relative au XVIII^e siècle, sous le titre *Le Meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de l'Amateur et Bruxelles, Éd. Racine, mars 2000, 450 pages.

⁶ Voir notamment T. WOLVESPERGES, « Les vicissitudes du marché des laques à Paris au XVII^e siècle », *Histoire de l'art*, n° 40/41, mai 1998, pp. 59-73.

⁷ Nous avons alors intégré dans notre ouvrage un dictionnaire des cotes d'archives relatives aux marchands-merciers, qui furent à la base de nombreux travaux par la suite de chercheurs d'horizons différents. Concernant leur métier en général, voir C. SARGENTSON, *Merchants and Luxury Markets. The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, Londres, Victoria and Albert Museum Studies in the History of Art and Design, 1996.

n'y avait aucune raison de ne point continuer selon ce critère, seul capable d'éclairer ce monde fascinant d'un œil nouveau. On en vint alors à publier des études plus ponctuelles, avec la même volonté de les enrichir par des considérations plus étendues, ce qui nous permit d'espérer arriver à une synthèse particulièrement riche, sujet de notre thèse d'habilitation à diriger des recherches doctorales⁸.

Des limites chronologiques

Bien sûr, vouloir résumer la chinoiserie en France de 1660 à 1789, soit pendant près d'un siècle et demi, est une véritable gageure ; outre la taille du pays, celle-ci se déclina sous bien des aspects différents et qui connurent de multiples évolutions. Paris et ses environs directs formeront les limites spatiales du sujet ; la capitale de la France prit après 1660 le relais de Rome comme centre artistique majeur en Europe, attirant pléthore d'artistes et artisans étrangers, venus renforcer non seulement les équipes des chantiers royaux, mais aussi se placer au service d'une clientèle raffinée et en perpétuelle demande de nouveautés. C'est encore plus vrai dans les arts décoratifs, champ dans lequel la chinoiserie, comme nous le verrons, trouvera un terreau fertile. Quant aux limites temporelles, si elles complexifient d'ailleurs l'étude, elles la rendent d'autant plus passionnante, car traiter la matière sous trois règnes si différents, sans compter la Régence, permet de mieux comprendre ses transformations, marquées par des périodes fastes, de repli ou de renaissance sous d'autres formes.

Comme nous l'évoquions plus haut, pour mieux l'appréhender, ne faut-il pas sans cesse la replacer dans son contexte, en premier lieu en la jugeant à l'aune des courants stylistiques qui marquèrent l'art en France pendant près d'un siècle et demi, et qui lui réservèrent chaque fois une réception différente, avec une volonté toutefois constante, celle d'approprier au mieux cet art étranger, pour le rendre plus conforme aux normes ou au goût français.

Chaque étape apportera bien sûr des nuances différentes dans cette appropriation, qui se voudra tantôt plus prégnante, tantôt plus légère : comment en effet ne point percevoir les contraintes du classicisme du règne de Louis XIV sur la Chine, le véritable enthousiasme qu'on lui témoigna sous la rocaille, qui connut sa pleine maturité dans les années 1730-1750, la défaveur croissante au milieu des années 1750, qui vit la naissance de cette révolution stylistique que fut le fameux « goût à la grecque », lui-même se modulant et évoluant vers un néoclassicisme qui dominera de manière impériale les arts jusqu'à la Révolution. À chaque étape, une Chine différente ; à chaque moment, un succès différent.

Bien sûr, d'autres considérations devront entrer en ligne de compte, pas toujours simples à manier et notamment celles relatives au goût. On ne peut en effet faire de la chinoiserie une universalité ; non, son attrait dépendait principalement du bon vouloir de chaque amateur, avec des variables différentes, qu'il n'est pas toujours simple d'appréhender... On ne peut ainsi prétendre étudier le goût du roi pour les laques, meubles et porcelaines sans connaître celui de ses proches, ni même des gens de la

⁸ T. WOLVESPERGES, *Chine-Japon-Chinoiserie en France de Louis XIV à la Révolution*, sujet de notre thèse d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 4-La Sorbonne, à soutenir.

Cour, des financiers ou des plus simples amateurs, voire même celui des maîtresses royales, notamment la marquise de Pompadour. Il est également illusoire de croire que des énumérations des différentes livraisons de meubles en laque à la Cour suffiront à éclairer cette question du goût. C'est trop réducteur et au demeurant largement publié depuis de nombreuses années, dans une étude certes plus contextuelle, celle du mobilier parisien en laque, où se justifiait amplement une telle approche⁹.

Chinoiserie et Chine indissociables ?

Ainsi, au lieu de vouloir faire de la chinoiserie un style à part entière – certains auteurs y ont même vu une des composantes principales du style rocaille¹⁰ – il faudrait plutôt se demander comment ce motif, car il s'agit bien d'un motif, s'inscrit dans le temps et pourquoi, éventuellement, la faveur qu'il connut, dura si longtemps ? En effet, la Chine pourrait se rattacher sans conteste au monde très vaste de l'exotisme, de cet appel à l'ailleurs, où nous retrouvons tout aussi bien d'autres nations, lointaines ou non, comme les Grecs, les Turcs, les Persans, les Russes, mais aussi, plus proches de nous, les Espagnols par exemple, formant *in fine* une des composantes du rococo parmi d'autres. On pourrait d'emblée s'étonner de sa longévité, au contraire, par exemple, des turqueries, dont la mode dans le domaine des arts décoratifs fut très brève, principalement concentrée au début des années 1770¹¹.

L'explication doit sans doute provenir d'un autre versant de l'attrait pour la Chine, celui du monde de la collection ; il est certain que les deux composantes – chinoiseries et objets de la Chine – se nourrissaient et s'interpellaient constamment les unes les autres, tout comme les publications savantes et illustrées avivèrent l'intérêt de quelques artistes les plus novateurs. Si les plus beaux cabinets ou salons, dirions-nous aujourd'hui, dans le goût chinois furent commandés par de grands amateurs de la Chine – Monsieur et ses descendants, les ducs d'Orléans¹², la duchesse du Maine¹³,

⁹ Nous avons traité du mobilier royal en laque à trois reprises ; d'une part, dans notre thèse de doctorat (*op. cit.*, vol. 2, partie V, pp. 464 à 500 et pp. 513 à 604), dans le livre *Le Meuble français en laque du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, pp. 322 à 361 et l'annexe V, *Répertoire des livraisons de meubles en laque à la Couronne*, pp. 412-416. Quant au goût de Louis XIV pour les meubles en laque, nous l'avons étudié dans « Le Mobilier en laque oriental à la Cour de Louis XIV », dans *L'Ornement en France au XVII^e siècle*, Paris, Musée du Louvre éditions et Monelle Hayot, 2005, pp. 156-179 et notes, pp. 250-251.

¹⁰ G. BRUNEL a bien résumé le débat dans son introduction au catalogue *Pagodes et Dragons*, *op. cit.*, 2007 (voir note 3), pp. 11-12.

¹¹ Voir notamment C. BAULEZ, « Le goût Turc. François Rémond et le goût turc dans la famille royale au temps de Louis XVI », *L'Objet d'Art*, n° 2, décembre 1987, pp. 34-45.

¹² Les collections de la Chine de Monsieur sont bien connues depuis la découverte de son inventaire après décès daté 1701 ; voir notamment l'ouvrage fondamental de A. SCHNAPPER, *Curieux du Grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 347-354. Quant à son fils, le duc d'Orléans, Régent de France, voir notamment J. WHITEHEAD, « Porcelaines in the Inventory of the Regent », *The French Porcelain Society Journal*, vol. 1, 2003, pp. 11-45.

¹³ Voir notamment F. DE CATHEU, « La décoration des hôtels du Maine au faubourg Saint-Germain », *Bull. société histoire de l'art français*, 1945-1946, pp. 100-108 ; B. PONS, *Grands décors français 1650-1800*, Dijon, éd. Faton, 1995, pp. 34-38 ; M. FAVREAU, « L'Inventaire

la marquise de la Verrue¹⁴, le duc de Richelieu¹⁵, le prince de Condé¹⁶, pour ne citer que les plus connus – la plupart des belles collections parisiennes se devaient d’avoir dans la seconde moitié du XVIII^e siècle un chapitre consacré aux porcelaines orientales, comme en témoignent les catalogues de vente. Il faut dire que par le truchement des montures de bronze doré, celles-ci purent s’adapter sans conteste aux changements de style (Fig. 2). Mais, justement, face à cette pratique bien française¹⁷, ne faudrait-il pas se poser la question de savoir si en définitive, ce n’étaient point les riches garnitures qui en formèrent le principal attrait, ou pourquoi pas, l’atout principal, pour un amateur du XVIII^e siècle ? Il faut bien sûr être plus modéré dans le propos, suivant peut-être Hébert dans son *Dictionnaire pittoresque* publié en 1766, qui, à propos de la très belle collection Blondel de Gagny notait : « Les montures et les ornements semblent disputer de prix avec les pièces qu’elles accompagnent »¹⁸. On constatera quand même d’emblée que les collections parisiennes les plus réputées n’englobaient que très rarement des pièces non garnies et qu’affubler un vase de la Chine de sphinx égyptiens en bronze doré dans les années 1780 pourrait sembler antinomique pour un œil du XXI^e siècle¹⁹.

C’était un mouvement au demeurant typiquement parisien, bien éloigné des collections étrangères où avaient leur juste place les pièces présentées dépourvues de monture. On pourrait se demander pourquoi. Il est d’abord certain que les marchands

après décès de la duchesse du Maine. Études et commentaires », *Études sur le XVIII^e siècle*, vol. 31, 2003, pp. 51-64.

¹⁴ Plusieurs études sur les collections de M^e de Verrue sont en cours ; voir notamment M. SZANTO, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle. Réflexions sur l’accrochage des tableaux de Madame de Verrue », dans *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII^e siècle*, Lille, collection UL3, Travaux et Recherches, 2005, pp. 221-250.

¹⁵ Voir principalement J. WILHELM, « Le grand cabinet chinois de l’hôtel de Richelieu, place royale », *Bull. du Musée Carnavalet*, n° 1, 1967, pp. 2-14 ; J. BARREAU, « N° 21, Hôtel de Richelieu », dans *De la place royale à la place des Vosges*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1996, pp. 258-271.

¹⁶ G. LE DUC, *Porcelaine tendre de Chantilly au XVIII^e siècle*, Paris, Hazan, 1996, pp. 26-34, pp. 99-105.

¹⁷ Th. H. LUNSINGH-SCHEURLEER, *Chinesisches und japanisches Porzellan in europäischen Fassungen*, Braunschweig, Klinkhardt und Biermann, 1980. À la lecture de ce volumineux ouvrage, on se rend très rapidement compte qu’au XVIII^e siècle, la France jouissait quasiment d’un monopole dans la pratique de la monture en bronze doré de ces vases, au contraire du XVII^e siècle, où celles de vermeil étaient principalement hollandaises, allemandes ou anglaises. Voir également les études de F. J. B. WATSON, *Chinese Porcelains in European Mounts*, New York, China House Gallery, 1980-1981 (cat. expo.) ; et Id. (avec G. WILSON), *Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, The John Paul Getty Museum, 1982 ; Id., *Mounted Oriental Porcelain*, Washington, 1986 (cat. expo.).

¹⁸ Cité par P. VERLET, *Les Bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, 1987 (rééd. 1999), p. 122.

¹⁹ Nous pensons bien sûr aux vases en forme de baril de porcelaine Céladon, ayant appartenu au duc d’Aumont et aujourd’hui conservés au Louvre ; voir notamment D. ALCOUFFE et consorts, *Les Bronzes d’ameublement du Louvre*, Dijon, Éditions Faton, 2004, pp. 245-246.

merciers en étaient pour une grande part responsables. En effet, véritables détenteurs du marché du luxe, ils avaient réussi, par le biais de ces savantes garnitures de bronze doré, à doubler les marchands faïenciers sur leur propre terrain et peu à peu à leur ravir véritablement la part belle du marché des porcelaines, celle des pièces de luxe²⁰. On sait qu'au départ, ils s'étaient intéressés comme tout un chacun à la diffusion des porcelaines orientales de toute sorte, participant sans conteste à l'ambiance exubérante des premières ventes de cargaisons de retour des Indes en France après 1700. Mais bien vite, ils comprirent leur erreur, s'étant fourvoyés dans leur approche commerciale²¹. Ils n'étaient point de véritables négociants, seuls capables de distribuer des centaines, voire des milliers de porcelaine de même type ; non, leur pratique était tout autre, celle du profit attaché à une plus-value résultant d'une transformation. On vit ainsi leurs stocks diminuer au profit des pièces de qualité, si possibles transformables par l'ajout de bronze doré, source de profit évidente.

On en arriva *grosso modo* après 1720 à la division suivante du marché : aux marchands-merciers, les porcelaines montées, vases de toute sorte, statuettes..., soit les pièces de collection pénétrant les riches cabinets ; aux marchands-faïenciers, tout ce qui relevait de l'art de la table, soit ce qui rejoignait la cuisine et les offices. La bataille avait non seulement été âpre, mais aussi longue, à la lumière des enjeux. En effet, que valaient intrinsèquement les bols de porcelaine Céladon composant un pot-pourri d'époque Louis XV ? Pas grand-chose, entre une et demie et deux livres ; mais transformés grâce à leur monture de bronze doré, les modèles les plus simples se négociaient en centaines de livres, ni plus ni moins²².

A contrario, qu'était-on prêt à dépenser pour les plus beaux parements de bronze doré ? L'exemple extrême que nous aimons souvent citer, est formé par la garniture d'une paire de barils céladon élaborée par le fameux Pierre Gouthière pour le duc d'Aumont et aujourd'hui conservée au Louvre ; elle lui revint à près de 13 500 livres, un des sommets pour l'époque²³. Que valaient les porcelaines ? Quelques centaines de livres, au maximum. À la même époque, Mesdames firent changer la monture d'un groupe de vases livrés en juillet 1782 contre la somme de 1 584 livres ; les nouvelles garnitures leur revinrent à 1 352 livres pièce, soit un peu plus de 8 000 livres pour

²⁰ Pour l'opposition entre les marchands-merciers et les marchands-faïenciers à la fin du règne de Louis XIV, voir R. LESPINASSE, *Les Métiers et corporations de la ville de Paris*, Paris, 1886-1897, t. 2, p. 761 ; voir surtout le document original et complet conservé aux Archives de la préfecture de police de Paris, Fonds Lamoignon, t. 25, f° 182 à 212.

²¹ T. WOLVESPERGES, « Les marchands-merciers et la Chine : 1700-1760 », dans *Pagodes et dragons*, op. cit. (note 3), 2007, pp. 17 à 23.

²² Voir, par exemple, un pot-pourri formé de deux bols en céladon gris craquelé, conservé à Waddesdon Manor et orné d'une garniture de bronze doré qui connaîtra un grand succès ; G. DE BELLAIGUE, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor, Furniture, Clocks and Gilt Bronzes*, Fribourg, Office du Livre, 1974, vol. 2, notice 196, pp. 752-753.

²³ P. LEMONNIER, « Une collection exceptionnelle de vases montés », *L'Estampille*, février 1991, p. 48 ; les réclamations de paiement de Gouthière à la succession du duc d'Aumont sont conservées aux Archives nationales, Châtelet de Paris, sous la cote Y 1905, 16 novembre 1782.

l'ensemble²⁴. À cet égard, le Livre-journal de Lazare Duvaux, le marchand le plus actif dans ce domaine avec Thomas-Joachim Hébert, forme la mine d'informations la plus complète²⁵.

Il en va de même, *in fine*, de toutes les porcelaines monochromes, rarement fort anciennes d'ailleurs, contrairement aux assertions savamment inscrites dans les catalogues de vente, mais tellement prisées à Paris à cette époque : les Céladon, les gris craquelés, les bleus célestes, datant souvent du milieu du XVIII^e siècle d'ailleurs²⁶. L'esthète André Gide, comme nous le rapporte Pierre Verlet, s'était d'ailleurs déjà étonné de leur médiocrité²⁷, et souvent les pièces dépourvues de monture ne sont même pas exposées de nos jours dans des musées européens parmi les sections consacrées à la Chine, car déconsidérées face aux productions dites impériales. On pourrait se demander pourquoi les porcelaines de la Famille verte ou rose ne rencontrèrent pas un tel succès ; la réponse doit sans doute être recherchée dans l'accueil plus que mitigé des peintures chinoises à Paris et des critiques répétées dans de nombreux catalogues de vente à l'encontre des décors peints ornant les objets d'art de même provenance.

Au contraire, certaines porcelaines du Japon, les Kakiemon, seront considérées pendant toute la seconde moitié du XVIII^e siècle comme les plus splendides des porcelaines orientales, justifiant une concurrence acharnée entre collectionneurs les plus en vue de la capitale. Mais, même dans ce domaine, les plus belles pièces furent agrémentées de monture de bronze doré²⁸.

Champ d'application de la chinoiserie

Mais revenons à la question plus large de la chinoiserie et de son champ d'application. D'abord, il faut bien constater que celle-ci s'est d'abord et avant tout exprimée dans les arts décoratifs, et non dans les « arts dits majeurs » que sont – faut-il le rappeler ? – la peinture, l'architecture, et la sculpture. C'est d'ailleurs ce qui sonna son glas après 1755, car mal défendue auprès des instances académiques. Elle survivra bien sûr, mais jamais avec autant de force que dans le second quart du XVIII^e siècle ; c'est ainsi qu'il faut analyser l'anglo-chinoiserie, qui touchera après 1770 un nombre limité d'amateurs du moment²⁹. Georges Brunel, après d'autres spécialistes, a bien souligné ce principe : si la chinoiserie touche l'architecture, ce n'est pas celle des

²⁴ Les vases sont conservés au Musée du Louvre, voir D. ALCOUFFE *et al.*, *Les Bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, 2004, p. 228 ; quant aux factures relatives à l'achat et au renouvellement des bronzes, voir Arch. nat., O¹ 3775, 5 juillet 1782 et O¹ 3776, 17 juin 1785.

²⁵ Louis COURAJO, *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758*, 2 vol., Paris, 1873. Voir notamment la compilation la plus récente de ces livraisons dans K. SMENTEK, *Rococo Exotic : French Mounted Porcelains and the Allure of the East*, cat. Expo New York, The Frick collection, mars-juin 2007, notes 71, 72, 77, 82-84.

²⁶ Voir T. PRÉAUD, « Les révolutions de la mode : Madame de Pompadour et la sculpture en céramique », dans *Madame de Pompadour et les Arts*, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (cat. expo.), février-mai 2002, p. 479.

²⁷ P. VERLET, *op. cit.* (note 18), 1987 (rééd. 1999), p. 122.

²⁸ Voir notamment D. ALCOUFFE *et al.*, *op. cit.* (note 24), 2004, pp. 237-239.

²⁹ Sur l'anglo-chinoiserie dans les arts décoratifs français, voir T. WOLVESPERGES, « Choiseul, Chanteloup et la Chine. Réflexions sur l'évolution de la chinoiserie sous

palais, des maisons particulières, mais plutôt celle des fabriques ou des pavillons de plaisance³⁰. C'est aussi le décor intérieur qui est concerné, mais généralement pas plus d'une seule pièce, quelquefois appelée *Cabinet de la Chine*. Cette appellation est d'ailleurs fort large, englobant des boiseries où furent intégrés des panneaux de laque, des tissus de la Chine, voire des panneaux peints dans le goût de la Chine ou des salons dans lesquels furent rassemblés de multiples porcelaines et objets orientaux.

Quant au monde de la sculpture, il faut bien avouer que la Chine s'épanouira plutôt dans la petite statuaire, celle en terre cuite, formant des œuvres certes charmantes, mais en très petit nombre et le plus souvent anonymes, destinées à une clientèle très restreinte de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il faut dire qu'*a contrario*, on rencontrait très souvent à Paris d'authentiques magots de la Chine, appréciés de tous temps³¹ et qu'au moment de l'éclosion des figurines de terre cuite, soit dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, ce pays lointain ne formait plus le centre des préoccupations majeures des amateurs. Même traitée à petite échelle, sous la forme de statuette en biscuit ou émaillée, cette thématique ne séduisit par ailleurs point trop les modeleurs de la manufacture de Sèvres³² ; on ne connaît en effet de cette époque que le portrait de l'empereur de Chine³³, bien esseulé dans la profusion des groupes dessinés notamment par Boucher et Falconet³⁴. Encore une fois, c'est une question d'époque. Ce thème est totalement absent de l'œuvre des plus grands sculpteurs, montrant bien le peu d'impact de la Chine sur celle-ci, notamment auprès des sculpteurs du roi.

Louis XVI : l'anglo-chinoiserie », dans *Le Ministre Choiseul à Chanteloup* (cat. expo.), Musée des Beaux-Arts de Tours, avril 2007, pp. 283-291.

³⁰ G. BRUNEL, *op. cit.* (note 3), 2007, p. 14.

³¹ Voir notamment à propos des magots de porcelaine orientale dans les collections parisiennes, D. KISLUK-GROSHEIDE, « The Reign of Magots and Pagods », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 31, 1996, pp. 81-97.

³² De la manufacture de Vincennes, on ne connaît qu'un seul groupe en porcelaine tendre émaillée, représentant un *Chinois soutenant une corbeille* ; la technique de l'émaillage n'était pas parfaitement maîtrisée à l'époque, ce qui explique les nombreux défauts de la pièce dont on ne connaît que trois exemplaires, et que Sèvres, par la suite, préféra se cantonner principalement à la production de biscuits ; voir *Pagodes et dragons*, *op. cit.* (note 3), 2007, p. 275, notice 167.

³³ *L'Empereur de la Chine*, vers 1775-1776, modèle de plâtre conservé au Musée national de la céramique à Sèvres ; voir T. PRÉAUD, « Sèvres, la Chine et les *Chinoiseries* au XVIII^e siècle », *The Journal of the Walters Art Gallery*, n° 47, 1989, pp. 46-47.

³⁴ Sur François Boucher et Sèvres, voir A. FAY-HALLÉ, « De l'influence de l'art de Boucher sur l'œuvre de la manufacture de Vincennes-Sèvres », dans *François Boucher, 1703-1770* (cat. expo.), New York-Detroit-Paris, 1986-1987, pp. 349-380 ; R. SAVILL, « François Boucher and the Porcelains of Vincennes and Sèvres », *Apollo*, CXV, mars 1982, pp. 162-170 ; E. A. STANDEN, « Country Children : Some Enfants de Boucher in Gobelins Tapestry », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 29, 1994, pp. 111-133. Sur Falconet, voir notamment *Falconet à Sèvres ou l'art de plaire, 1757-1766* (cat. expo.) Musée national de la céramique, Sèvres, 6 novembre 2001-4 février 2002 ; et plus particulièrement l'article de F. JOULIE et S. SCHWARTZ, « Falconet dans l'orbite de Boucher ou une amicale admiration », pp. 46-59.

Un bref aperçu des livrets des Salons de peinture du XVIII^e siècle nous montre également son peu d'impact sur cet art dit noble, au contraire, d'ailleurs, des turqueries³⁵. Si Tournières exposa bien un unique portrait peint à l'huile d'un marchand déguisé en chinois – anglais de surcroît³⁶ – la seule autre touche d'orientalisme chinois y exposé pendant tout le siècle est une œuvre bien connue de François Boucher : une suite de 10 tableautins exposée en 1742³⁷ (Fig.1). Mais faut-il rappeler qu'il s'agissait avant tout d'esquisses pour des cartons de tapisserie destinés à la manufacture de Beauvais, en remplacement de la célèbre *Histoire de l'empereur de Chine*, dont les modèles étaient trop usés pour pouvoir espérer les rééditer³⁸. Et si Boucher s'adonna avec tant de plaisir à la chinoiserie, cette passion provoqua les inquiétudes du critique Saint-Yves, qui notait en 1748 que « [...] ceux qui s'intéressent à lui craignent que l'étude habituelle du goût chinois, qui paroît être la passion favorite de M. Boucher, n'altère enfin la grâce de ses contours. Ils n'auroient plus la même douceur, s'il continuait à dessiner des figures dans ce genre » ; ce qui montre le peu de cas que l'on accordait à ce genre dans les manifestations officielles de l'art³⁹. Ce thème s'épanouira en revanche beaucoup plus dans le monde de la peinture décorative, destinée non seulement à orner des paravents, des dessus de porte ou des panneaux plus larges, intégrés aux boiseries, le plus souvent réalisés par des « petits maîtres secondaires », d'après des estampes éditées en grand nombre à l'époque⁴⁰.

Gravures et textes, vecteurs des motifs à la chinoise

Et justement ces estampes eurent un grand rôle à jouer, non seulement pour ces décorations intérieures, mais aussi pour l'ornement de faïences, porcelaines, meubles et autres composantes des arts décoratifs, mais de nouveau avec des nuances bien différentes selon les décennies. Ainsi, si le règne de Louis XIV correspond sans doute

³⁵ M. ROLAND-MICHEL, « Représentations de l'exotisme dans la peinture en France de la première moitié du XVIII^e siècle », *S.V.E.C.*, vol. CLI-CLV, 1976, pp. 1453-1457 ; Id., « Exotisme et peinture de genre en France au XVIII^e siècle », dans *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard, Chefs d'œuvre de la peinture de genre en France* (cat. expo.), Washington-Ottawa-Berlin, 2003-2004, pp. 106-119. Voir également la contribution de E. PEYRAUBE, *Le Harem des Lumières. L'image de la femme dans la peinture orientaliste du XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du patrimoine, 2008.

³⁶ Robert Tournières (1667-1752), *Portrait de l'honorable Richard Bateman, avec un porche chinois en arrière-plan*, 1741, Birmingham, City Museum and Art Gallery ; il est notamment reproduit dans *Pagodes et Dragons*, *op. cit.* (note 3), 2007, fig. 1, p. 71.

³⁷ Ils ont fait l'objet de plusieurs publications, notamment dans *François Boucher* (cat. expo.), *op. cit.* (note 34), 1986-1987, notices 41-44, pp. 205-210.

³⁸ P.-F. BERTRAND, « La seconde Tenture chinoise tissée à Beauvais et Aubusson. Relations Oudry, Boucher et Dumons », *Gazette des Beaux-Arts*, CXVI, n° 1462, novembre 1990, pp. 173-184.

³⁹ Charles-Léoffroy de Saint-Yves, 1748 ; cité dans Cat. *François Boucher 1703-1770*, *op. cit.* (note 34), 1986-1987, p. 205.

⁴⁰ Voir ainsi les dessus de portes aux chinois de Jacques de Sève (actif vers 1750-1760), dans le salon d'Abondant, remonté au Musée du Louvre ; B. PONS, « Le Grand Salon du château d'Abondant », *Revue du Louvre*, n° 3, 1991, pp. 61-72 ; G. MABILLE, « Le Grand salon d'Abondant au Louvre », *L'Estampille-L'Objet d'art*, n° 280, mai 1994, pp. 44-45.

à la période la plus fascinante pour la réception de la Chine en France, comme nous l'évoquerons plus loin, on ne peut que s'étonner du nombre très restreint d'estampes originales alors publiées et traitant de cette thématique. Les deux gravures de Jean Bérain les plus reproduites, l'une représentant un « mandarin chinois », l'autre un projet pour une bordure de tapisserie (Fig. 3), forment à cet égard une bien intéressante exception⁴¹. À regarder de près ces deux gravures, on est frappé d'emblée par la dualité des genres ; d'un côté, le monde chinois, même s'il s'agit d'un Européen déguisé, devient le sujet principal d'une gravure, mais dans un environnement français ; il pourra former éventuellement une scène de genre à part entière ; d'un autre, soit ce projet de bordure, son rôle est réduit à faire partie d'un courant plus large, celui défendu par des ornemanistes qui virent dans la Chine un motif à utiliser parmi d'autres dans un courant artistique plus large, ici en l'occurrence le monde des *Grotesques*. Peu importait, *in fine*, que le personnage soit réellement oriental ; d'ailleurs, une des bordures « au chinois » de la célèbre tenture des *Grotesques* tissée à Beauvais dans les années 1680 nous confrontait au travestissement d'un soldat romain en Chinois ou, selon les points de vue, d'un Chinois en soldat romain...⁴².

Quant à la première gravure de Bérain, celle du mandarin chinois, elle est également passionnante car elle nous fait entrer dans le monde du théâtre, monde qui, comme l'avait montré Belevitch-Stankevitch, avait pleinement absorbé au tournant du siècle cette verve exotique⁴³. On pourrait y rattacher les tableaux bien connus de Vigoureux-Duplessis⁴⁴, notamment un devant de cheminée peint vers 1700 et conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore, à propos duquel André Chastel notait : « Les trois Chinois de l'écran à feu viennent du théâtre. Ils soulèvent en riant un disque célébrant Danaé, invitation au libertinage que complète peut-être le faux relief à l'antique... On ne peut imaginer plus spirituelle combinaison de tradition, d'exotisme et de galanterie, les trois principes du temps à venir »⁴⁵.

Il faudrait bien sûr se demander pourquoi, malgré ce succès de la Chine sous Louis XIV, si peu de gravures à décor oriental ont alors été éditées. D'abord, il faut faire un constat : le plus grand nombre d'estampes dans lesquelles pourront puiser abondamment les artisans de l'époque appartiennent à un autre registre, celui des gravures d'illustration, celles enrichissant les livres se voulant « scientifiques » ou les récits de voyages, qu'ils soient consacrés à la Chine, au Japon ou au Siam, ce dernier suscitant un engouement très vif en France après l'arrivée de la fameuse ambassade

⁴¹ Jean Bérain, *Habit de mandarin chinois*, c. 1700, reproduit notamment par H. HONOUR, *op. cit.* (note 2), 1961, ill. 18 ; pour la bordure de tapisserie, voir une copie par Jeremias Wolff, publiée par C. BREMER-DAVID, *French Tapestries and Textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 1997, p. 77, fig. 8.5.

⁴² C. BREMER-DAVID, *op. cit.* (note 41), 1997, notice 8, pp. 72-79.

⁴³ H. BELEVITCH-STANKEVITCH, *op. cit.* (note 1), 1910.

⁴⁴ M. EIDELBERG, « A Chinoiserie by Jacques Vigoureux Duplessis », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. XXXV, 1977, pp. 63-76 ; J. DE LA GORCE, « Un peintre du XVIII^e siècle au service de l'Opéra de Paris : Jacques Vigoureux Duplessis », *Bulletin société d'histoire de l'art français*, 1983, pp. 71-80.

⁴⁵ A. CHASTEL, *L'Art français. Ancien Régime, 1620-1775*, Paris, Flammarion, 1995, p. 235.

en 1686⁴⁶. Deux livres doivent à cet égard être considérés comme majeurs, ceux d'Athanase Kircher⁴⁷ et de Johann Nieuhoff⁴⁸ (Fig. 14), les autres n'étant la plupart du temps que très peu, voire pas du tout, enrichis de gravures. Véritables mines d'or ou abécédaires de ces contrées lointaines, elles eurent un impact que l'on mésestime encore bien souvent aujourd'hui dans des domaines aussi variés que celui de la tapisserie, des broderies au petit point et des tissus⁴⁹, mais aussi des premiers décors de faïence ou de porcelaine, des appliqués d'or sur porcelaine⁵⁰, des décors de marqueterie...⁵¹. Il est également intéressant de constater la durée de leur impact sur les chinoiseries, qui dépasse largement le cadre du règne de Louis XIV. Parfois, bien sûr, elles bénéficièrent d'actualisation, comme au début des années 1730, quand

⁴⁶ Sur ladite ambassade, voir la synthèse de D. VAN DER CRUYSE, *Louis XIV et le Siam*, Paris, éd. Fayard, 1991.

⁴⁷ Athanase Kircher (1602-1680), *La Chine illustrée, de plusieurs monuments tant sacrés que profanes, et de quantité de recherches de la nature de l'art, A quoy on a adjousté de nouveau les questions curieuses que le Serenissime Grand duc de Toscane a fait depuis peu au P. Jean Grubere touchant ce Grand Empire. Avec un dictionnaire Chinois et François, lequel est très rare, & qui n'a pas encores paru au jour*. Traduit par S. F. Dalquié, À Amsterdam, chez Jean Janson à Waeberge, et les héritiers d'Elizee Weyerstraet, 1670. La première édition : *China Monumentis...*, Amstelodami Apud Joannem Janssonium à Waesberge et Elizeum Weyertsstraet, Anno 1667 ; De Meurs le publie en latin la même année ; édition hollandaise chez Waesberge en 1668.

⁴⁸ Jan Nieuhoff (1618-1672), *L'Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine ; ou grand cam de Tartarie, faite par les sieurs Pierre de Goyer et Jacob de Keyser, Illustrée d'une très exacte description des Villes, Bourgs, Villages, Ports des Mers, et autres Lieux plus considérables de la Chine : Enrichies d'un très grand nombre de Tailles douces. Le tout recueillie par le Mr. Jean Nieuhof, Mre d'Hôtel de l'Ambassade, à présent Gouverneur en Coylan : Mis en françois, orné, et Assorti de mille belles Particularitez tant Morales que Politiques, par Jean Le Carpentier, Historiographe, première Partie*, À Leyde, Pour Jacob De Meurs, Marchand Libraire et Graveur de la Ville d'Amsterdam, 1665. Première édition hollandaise, *idem*, 1665, 292 pages et 134 pages, 34 gravures double-page, 110 gravures dans le texte ; autre édition hollandaise, 1666, chez De Meurs ; éd. allemande, Amsterdam, 1666 ; éd. latine, chez De Meurs, Amsterdam, 1668 ; éd. anglaise, Londres, 1669 et 1673.

⁴⁹ Voir, à ce propos, la contribution de F. ULRICH, « Johan Nieuhoff's and Olfert Dapper's Travel Accounts as Sources for European Chinoiserie », dans *A Taste for the Exotic Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs* (collectif), Abegg-Stiftung, Riggisberger Berichte, vol. 14, 2007, pp. 45-56.

⁵⁰ Voir notamment R. DE PLINVAL DE GUILBON, « Un phénomène périodique : la mode du décor d'or appliqué et d'émail sur la porcelaine française (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Revue Société des Amis de Sèvres*, n° 1, 1992, pp. 7-19 ; voir également, par le même auteur, *Musée du Louvre, département des Objets d'art, Catalogue des Porcelaines françaises, I*, Paris, R.M.N., 1992, p. 41-45.

⁵¹ Ainsi, une table de la collection Rossignol (Paris, Artcurial, 13 déc. 2005, lot 114), faisant partie d'un groupe plus important de meubles au décor similaire, n'a pas encore dévoilé tous ces secrets. Fait intéressant, des ateliers étrangers pratiquèrent les mêmes décors, notamment à Anvers, mais aussi en Allemagne : voir T. WOLVESPERGES, « Henri Van Soest, marchand ébéniste anversoise, banquier et pourvoyeur de l'électeur de Bavière à Paris (1659 – après 1726) », *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. LXXIV, 2005, notes 60 et 61, p. 98.

Bernard Picard, dans sa fameuse *Histoire générale des cérémonies, mœurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, plagia littéralement les plus belles planches des ouvrages de Nieuhoff et de Kircher⁵². L'incidence ne se fit pas attendre : on vit alors émerger une série de meubles ornés de bronze doré directement inspiré d'une de ces gravures, créés par un maître encore anonyme appelé aujourd'hui « Le Maître aux Pagodes », sans doute financé par le marchand Noël Gérard⁵³. Et ce serait sans compter aussi sur les futurs ornemanistes, qui y puisèrent leur source d'inspiration, plagiant ou isolant un détail pour en faire une saynète de leur choix, grâce à leur imaginaire fécond.

D'autre part, il ne faut point oublier un principe fondamental : publier des gravures nécessitait de lourds investissements pour leurs éditeurs et ces derniers n'étaient enclins à le faire que si une demande forte existait⁵⁴. Comment interpréter alors cette lacune, si ce n'est peut-être par le fait que les illustrations de ces voyages et autres livres devaient sans doute suffire aux artisans de l'époque et que le besoin ne s'en est fait sentir qu'un peu plus tard. On en reviendrait à un principe de base de la chinoiserie : d'abord copier les motifs originaux, puis les assimiler pour finalement les traduire à sa propre sauce, c'est-à-dire en les interprétant plus librement. Ainsi, dans le domaine de la céramique, ne vit-on pas les porcelainiers de Saint-Cloud et de Rouen dans le dernier quart du XVII^e et au début du siècle suivant, d'abord copier des décors chinois des faïences de Delft – un grand nombre d'artisans hollandais avaient été engagés dans ces deux manufactures – tandis qu'à Chantilly, les décors s'inspiraient des porcelaines Kakiémon ou revisités par Fraisse⁵⁵.

Le « retard » pris par les graveurs sous le règne de Louis XIV sera heureusement comblé par ceux œuvrant sous le règne de son successeur et encore plus particulièrement après 1730. La dualité que nous avons évoquée ci-dessus à propos de Bérain prendra maintenant toute sa consistance. En effet, face au très grand nombre d'estampes

⁵² B. PICART, *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picard, avec une explication historique & quelques dissertations curieuses*, Amsterdam, chez J.-F. Bernard, 1723-1743 ; voir plus particulièrement le vol. 7, *Les cérémonies et coutumes de la Chine et du Japon*.

⁵³ A. PRADÈRE, « Le Maître aux pagodes, un ébéniste mystérieux », *L'Estampille-L'Objet d'art*, mars 1992, pp. 23-44. L'estampille du marchand ébéniste Noël Gérard, sans doute le financier de cette série de meubles, n'a été découverte qu'en 1996, au moment de la vente de sa plus riche commode (Christie's New York, anc. coll. Joanne Toor Cummings, 21 mai 1996).

⁵⁴ Voir à ce propos C. MICHEL, « Entre la Cour et la ville : le goût de Madame de Pompadour et le jugement des critiques », dans *La Volupté du goût. La peinture française au temps de Madame de Pompadour* (cat. expo.), Tours, Musée des Beaux-Arts, octobre 2008-janvier 2009, p. 68. L'auteur évoque un tirage de 500 exemplaires pour rentabiliser une gravure.

⁵⁵ Voir notamment deux articles publiés à l'occasion d'une exposition consacrée à la manufacture de Saint-Cloud, *Discovering the Secrets of Soft-Paste Porcelain at The Saint-Cloud Manufactory, ca. 1690-1766* (cat. expo. New York, The Bard Institute, juil.-oct. 1999) ; C. LAHAUSOIS, « Saint-Cloud and Delft : Two Interpretations of Chinese Porcelain », pp. 47-56 et G. GRANJEAN, « The porcelain of Rouen », pp. 57-70. Quant aux décors japonais de la manufacture de Chantilly, voir G. LE DUC, *op. cit.*, 1996, pp. 69-127. Sur Fraisse, voir S. MILLER, « Jean-Antoine Fraisse at Chantilly, French Images of Asia », *The Easy Asian Library Journal*, vol. IX, n° 1, spring 2000, pp. 78-220.

publiées s'imposa un classement porteur de sens et la première distinction – scènes de genre, gravures ornementales – semblait la plus porteuse. Ainsi, certains artistes agrémenteront de « touches » chinoises des œuvres relevant de l'art rocaille en général, tandis que d'autres traduiront leurs propres visions de la Chine en s'essayant à des scènes plus autonomes.

C'est aux travaux de Marianne Roland-Michel que l'on doit le juste positionnement du premier groupe de ces gravures⁵⁶. En partant d'une analyse pertinente de l'œuvre de Lajoue, cette fine spécialiste du XVIII^e siècle montra leur rattachement parfait à l'art rocaille, en mettant toutefois bien en évidence le rôle secondaire de la Chine dans le développement de ce style. À ce propos, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que, parmi le corpus des trois artistes les plus représentatifs du rocaille français, ceux-là mêmes sur qui les tenants du goût « à la grecque » tireront après 1755 à boulet rouge⁵⁷, soit Meissonnier, Pineau et Lajoue, peu de leurs œuvres ont trait finalement à la Chine. À Meissonnier, on n'attribue qu'un seul dessin⁵⁸ ; elle n'est guère plus présente dans l'œuvre de Pineau⁵⁹ et si Lajoue s'y intéressa, c'était avant tout comme prétexte justifiant toutes ses excentricités, au même titre que l'aurait fait n'importe quelle autre composante de l'exotisme⁶⁰.

La même perception de la Chine semble prévaloir chez Mondon, Bellay, et même Huquier, dont le rôle en tant qu'éditeur d'estampes doit avoir été essentiel dans l'essor de la chinoiserie en France⁶¹. C'est en effet Huquier qui publia la plupart d'entre elles, certainement convaincu de leur succès, qu'il annonçait dans les gazettes de l'époque. N'oublions pas non plus l'existence de sa merveilleuse carte-adresse, éditée en 1749, où parmi les multiples recueils qu'il proposait à sa riche clientèle, figurait, bien mis en évidence, un recueil intitulé « Chinois », à côté d'un autre « Desseins des Indes »⁶². Mais attention, c'était un recueil parmi des centaines d'autres, tout comme les gravures reproduisant notamment des écrans à main dans le goût chinois, qui ne formaient qu'une minorité parmi tous ceux alors publiés grâce à lui.

C'est d'ailleurs parmi « ses poulains » que l'on retrouve le maître qui transforma véritablement la Chine en sujet autonome, souvent sous forme de gravures de genre :

⁵⁶ M. ROLAND-MICHEL, *Lajoüe et l'art rocaille*, Paris, éd. Arthena, 1984, pp. 114-118, 132-133.

⁵⁷ S. ERIKSEN, *Early Neoclassicism in France*, Londres, Faber and Faber, 1974.

⁵⁸ P. FURHING, *Juste-Aurèle Meissonnier, Un génie du rococo, 1695-1750*, Turin-Londres, éd. Umberto Allemandi, 1999, vol. 2, notice 85, p. 285.

⁵⁹ Peu de choses ont été écrites sur les Pineau ; voir la synthèse par P. FURHING, *op. cit.* (note 58), 1999, vol. 2, p. 478-479.

⁶⁰ M. ROLAND-MICHEL, *op. cit.* (note 56), 1984, fig. 238-241, 253-254, 462-470.

⁶¹ Sur Huquier, voir notamment Y. BRUAND, « Un grand collectionneur, marchand et graveur du XVIII^e siècle, Gabriel Huquier (1695-1772) », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1950, pp. 99-114 ; M. ROLAND-MICHEL, *op. cit.* (note 56), 1984, pp. 148-150 ; S. JERVIS, « Huquier's Second Livre », *John-Paul Getty Museum Journal*, vol. 14, 1986, pp. 113-120 ; P. FURHING, *op. cit.* (note 58), 1999, vol. 1, pp. 53-64.

⁶² Inv. E.B.A., n° 3763 (recueil 37, p. 2) ; voir la notice de P. FURHING dans *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts* (sous la direction de E. BRUGEROLLES), Paris, E. N. S. B. A., 16 octobre-21 décembre 2003, pp. 276-280.

François Boucher. On cite souvent un de ses premiers travaux en tant que graveur comme point de départ pour cette passion de la Chine : sa participation à l'édition du Salon chinois du château de la Muette en 1731⁶³. C'est possible. Si Watteau était bien sûr décédé à cette date, il faisait partie des artistes édités notamment par la veuve Chéreau, chez qui Huquier apprit justement son métier. Plusieurs points nous interpellent à propos de ce salon, et notamment le fait que le besoin de le publier ne se fit sentir qu'après 1730, alors que l'on considère actuellement qu'il a été peint vers 1710-1712. Certes, il y avait à l'époque une volonté très nette de publier l'œuvre de Watteau, mais le Cabinet de la Muette sera publié indépendamment. D'autre part, quelle est la part de la Chine dans son œuvre ? La réponse est simple : lors de la rétrospective très importante de son œuvre à Washington, Paris et Berlin en 1984-1985, seules deux lignes sur près de 600 pages furent consacrées à ce sujet, et encore, non dans le chapitre des gravures, puisqu'elles ne sont pas de sa main ni éditées de son vivant, mais, pour une raison qui nous échappe encore, dans le chapitre consacré à l'iconographie théâtrale⁶⁴. Pourquoi cet oubli, si ce n'est sans doute la mise en évidence de la toute relativité de cette suite dans la carrière du grand maître, conçue au demeurant pour un véritable amateur de la Chine, Fleuriau d'Armenonville, ce qui constitue peut-être d'ailleurs la clé d'une des réponses à ces diverses questions ?

Quant à François Boucher, l'on connaît maintenant toute sa passion pour la Chine, étant lui-même un fameux collectionneur d'objets de ce pays, sans doute aidé à ses débuts par le marchand mercier Gersaint, pour qui il grava sa nouvelle carte-adresse, *À La Pagode*⁶⁵. C'est sans doute cet enthousiasme qui l'incita à publier autant de gravures sur ce thème, occultant quasiment le travail de ses contemporains, qui font bien pâle figure, il faut le dire, à ses côtés. On lui doit ainsi notamment, selon l'étude remarquable de Perrin Stein, *Les cinq sens, Les quatre éléments, Le livre des Chinois, Recueil de diverses figures chinoises du cabinet de Fr. Boucher...*, *Scènes de la vie chinoise, Figures chinoises, Cinq sujets chinois, Suite de figures chinoises*⁶⁶.

On pourrait se demander, bien sûr, si ce n'était pas un choix délibéré de son éditeur, qui préféra de loin mettre en valeur les œuvres de Boucher, un des peintres majeurs du XVIII^e siècle, au détriment des seconds, à la carrière bien différente et qui se cantonnèrent à des œuvres plus décoratives, appartenant en très grande majorité au répertoire plus large des gravures de style « rococo » ? C'est une question également intéressante.

⁶³ Sur le décor chinois du château de La Muette, voir M. EIDELBERG and S. A. GOPIN, « Watteau's chinoiserie at La Muette », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1997, pp. 19-46 ; K. SCOTT, « Playing Games with Otherness : Watteau's Chinese Cabinet at the Château de La Muette », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. LXVI, 2003, pp. 189-246.

⁶⁴ F. MOUREAU, « Iconographie théâtrale », dans *Watteau 1684-1721* (cat. expo.) 1984-1985, Washington, Paris, Berlin : « Dans l'œuvre de Watteau, il faut mettre à part les figures chinoises et tartares du château de la Muette, exercice de virtuosité qui n'exclut pas une certaine volonté de réalisme dans la représentation » (p. 523).

⁶⁵ La carte-adresse du marchand a été de nombreuses fois publiée ; voir notamment G. GLORIEUX, *À l'Enseigne de Gersaint*, Paris, éd. Champ Vallon, 2002, pp. 264-266.

⁶⁶ P. STEIN, « Les chinoiseries de Boucher et leurs sources : l'art de l'appropriation », in *Pagodes et Dragons*, op. cit., 2007, pp. 86-100.

Il faut également s'attarder sur Boucher pour la question des sources d'inspiration ; si l'on savait depuis longtemps qu'il s'était plongé dans le livre de voyage de Montanus pour certaines des esquisses exposées en 1742⁶⁷, si l'on se doutait que sa collection d'objets d'art chinois devait l'avoir aidé pour ses compositions peintes et plus particulièrement pour ses rares tableaux dits de genre, l'on sait maintenant, grâce aux publications de Stein, qu'il puisait également certains détails parmi des estampes authentiquement chinoises⁶⁸ et que sa collection de statuette l'inspira certainement pour un de ses fameux recueils⁶⁹.

L'omniprésence de François Boucher dans ce domaine est cependant étonnante, mais ne l'était-il point dans d'autres domaines de l'art français, comme celui de la tapisserie (Fig. 1), par exemple, entre 1730 et 1770⁷⁰, ou des modèles pour la manufacture de Sèvres, notamment pour les statuette⁷¹ ?

Quant on évoque la chinoiserie, on pense également à l'œuvre de Jean Pillement, certes très abondante dans ce domaine⁷². Cependant, plusieurs questions doivent être posées à son égard. D'abord, les dates de parution de ses principaux recueils d'estampes – le début des années 1770 pour les éditions parisiennes – nous montrent une œuvre difficilement adaptée au contexte parisien de l'époque, le néoclassicisme, soit à un moment difficile pour le goût chinois en France, ce qui pourrait d'ailleurs expliquer le peu de succès qu'il rencontra *in fine* dans la capitale. N'oublions pas qu'à l'époque brillaient notamment les architectes Ledoux et Bélanger, ce dernier faisant équipe avec son beau-frère Dugourc, artistes chez qui la Chine est quasiment totalement absente⁷³. C'est à eux que l'on doit les plans des bâtiments et décors intérieurs les plus en vue, notamment Bagatelle⁷⁴ ou Louveciennes⁷⁵. Jamais le nom de Pillement n'est cité pour la réalisation de décorations intérieures dans la capitale, alors qu'on en connaît plusieurs en province et dans des contrées plus lointaines⁷⁶. Même dans les arts décoratifs, son succès fut très relatif : ainsi, de la manufacture de Sèvres, on ne connaît principalement que les cartouches peints des fameux vases œuf

⁶⁷ Voir notamment P.-F. BERTRAND, 1990, *op. cit.* (note 38), pp. 173-176.

⁶⁸ P. STEIN, « Boucher's chinoiserie : some new sources », *The Burlington Magazine*, CXXXVIII, n° 1122, septembre 1996, pp. 598-604.

⁶⁹ Id., 2007, *op. cit.* (note 66), pp. 86 à 100.

⁷⁰ On lui doit ainsi les modèles des suites suivantes : *Les Fêtes italiennes* (1736), *L'Histoire de Psyché* (1741), la *Tenture chinoise* (1742), *Les amours des Dieux* (1747), *Les Fragments d'Opéra* (1752), *La Noble Pastorale* (1755), *Les Tentures de François Boucher* (années 1760), sans compter des cartons pour les fauteuils tissés aux Gobelins (E. A. STANDEN, 1994, *op. cit.*, note 34, pp. 111-133).

⁷¹ Voir *supra*, note 34.

⁷² Une étude un peu décevante sur son œuvre a été publiée en 2006, M. GORDON-SMITH, *Pillement*, Cracovie, 2006 ; y est cependant publiée la plupart de ses œuvres.

⁷³ Voir, à ce propos, T. WOLVESPERGES, 2007, *op. cit.* (note 29), 2007, p. 286 et 289.

⁷⁴ Voir notamment A. JACQUES et J.-P. MOUILLESEAU, « La Folie d'Artois », dans *La Folie d'Artois* (cat. expo.), Paris, Pavillon de Bagatelle, 1988, pp. 26-49.

⁷⁵ Voir notamment M. GALLET, « Madame du Barry, Ledoux, histoire d'une amitié », dans *Madame Du Barry, de Louveciennes à Versailles* (cat. expo.), Louveciennes, Musée-promenade de Marly-le-Roy, mars-juin 1992, pp. 10-23.

⁷⁶ Voir M. GORDON-SMITH, 2006, *op. cit.* (note 72).

acquis par Marie-Antoinette, son beau-frère le comte de Provence et un Anglais du nom de Smith, entre 1775 et 1776⁷⁷. Mais ce qui frappe directement, c'est leur association à des gravures de François Boucher, association que l'on retrouvera similaire sur une rare paire de secrétaires en armoire de modèle chinois de René Dubois, commercialisé par le marchand Granchez un peu auparavant, en 1772⁷⁸.

C'est peu compréhensible pour certains auteurs, mais la mode des chinoiseries dans le décor mural était dépassée à cette date à Paris. C'est ainsi. Outre les pavillons cités ci-dessus, deux exemples plus liés au monde de la chinoiserie suffiront à le montrer. Quand Marie-Antoinette se décide en 1784 à renouveler la décoration de son Cabinet intérieur de Versailles qu'elle avait pourtant remis à neuf cinq ans plus tôt, c'est notamment le legs des boîtes en laque de sa mère, Marie-Thérèse d'Autriche, qui la fit opter pour le changement des meubles de marqueterie pourtant récents et de grand luxe au profit de meubles en laque du même ébéniste, Jean-Henri Riesener⁷⁹. On vit ainsi arriver à Versailles, d'abord une paire d'encoignures en laque du Japon à gradins, suivies d'une vitrine de même nature, qui se verront compléter deux années plus tard par une commode, un secrétaire et une encoignure, ainsi qu'une extraordinaire table d'Adam Weisweiler⁸⁰. On y ajouta quelques porcelaines orientales, savamment montées, ainsi que des objets de marbres précieux, présentés sur la cheminée et sur quatre guéridons au dessus de bois pétrifié. Qu'en était-il des murs ? La Chine y prit-elle place ? Non, l'Orient était totalement absent des projets présentés par les frères Rousseau à la reine, qui opta finalement pour une boiserie de bois sculpté blanche et or, à décor mêlant différentes sources : antiquité romaine ou égyptienne, renaissance française⁸¹. De même, pour leur château de Bellevue, Mesdames, les tantes de Louis XVI, acquirent auprès des frères Darnault un des plus riches ensembles de meubles en laque de cette époque, œuvres de Martin Carlin et fierté du Louvre⁸²,

⁷⁷ Si la garniture de Marie-Antoinette, sans doute celle conservée à Versailles, présente des scènes en partie d'après François Boucher (voir *Marie-Antoinette*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, mars-juin 2008, notice 145, p. 205), celle de la collection Riahi (Christie's New York, 2 nov. 2000, lot 30) s'inspirait de différentes œuvres de Jean Pillement. La troisième garniture est conservée en Israël, chez les Rothschild. Nous n'avons encore pu étudier son décor.

⁷⁸ Sur le décor, voir D. KISLUK-GROSHEIDE, « A japanned Secrétaire in the Linsky Collection with Decorations after Boucher and Pillement », *The Metropolitan Museum Journal*, vol. 21, 1986, p. 139. Sur la forme et le rapport avec le marchand Granchez, voir T. WOLVESPERGES, *op. cit.*, 2000 (note 5), pp. 211-213 et ill. 102-103.

⁷⁹ C. BAULEZ, « Le grand cabinet intérieur de Marie-Antoinette. Décor, mobilier et collections », dans *Les Laques du Japon, Collections de Marie-Antoinette* (cat. expo.), Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 15 octobre 2001-7 janvier 2002, pp. 29-41.

⁸⁰ T. WOLVESPERGES, 2000, *op. cit.* (note 5), pp. 353-357.

⁸¹ C. BAULEZ, 2001-2002, *op. cit.* (note 79), fig. 7 et 9 ; pour les trois projets peints non retenus par la Reine, voir P. FURHING, *Designing the Décor, French drawings from the eighteenth century* (cat. expo.), Lisbonne, Calouste Gulbenkian Museum, 19 octobre 2005-15 janvier 2006, notices 111 à 113, pp. 290-294.

⁸² D. ALCOUFFE et consorts, *Le Mobilier du Musée du Louvre*, t. I, Dijon, 1993, pp. 246-261 ; T. WOLVESPERGES, *op. cit.* (note 5), 2000, pp. 358-361.

ainsi qu'une non moins riche garniture de six vases de porcelaine⁸³, L'ornemaniste Dugourc projeta dans ce château de Bellevue un décor mural à l'arabesque mêlant les civilisations étrusco-romaine conformément au style prédominant⁸⁴.

Des collections de la Chine

Il est temps d'aborder plus particulièrement les arts décoratifs et les questions spécifiques engendrées par la chinoiserie selon les époques et les matières. Commençons par le règne de Louis XIV, que nous avons évoqué plus haut en relevant son importance dans le développement de la chinoiserie en France, et notamment le problème du commerce. Si nous savons depuis longtemps que la Compagnie des Indes françaises ne se développa correctement qu'après l'installation d'un comptoir permanent à Canton en 1720⁸⁵, on pourrait se demander si dans une étude se voulant celle du goût, il est réellement important de s'attarder outre mesure sur les succès commerciaux ou non des premières compagnies françaises, en énumérant uniquement les résultats des ventes desdites compagnies. La question la plus intéressante serait plutôt celle-ci : que prisait les amateurs de l'époque ? Les compagnies françaises pouvaient-elles répondre à ces demandes spécifiques ? Ne faut-il point considérer la carence de ces compagnies comme une composante même de cet attrait, la rareté suscitant l'envie ? D'autre part, le succès remporté à un moment donné par ces mêmes compagnies ne permit-il pas justement la démocratisation des collections de la Chine et comment cela se traduisit-il dans les faits ? Mais *a contrario*, si tout un chacun pouvait alors obtenir facilement des pièces de la Chine, vers quoi les collectionneurs les plus riches se tournèrent-ils pour se distinguer des premiers ? Poursuivant les enseignements de Daniel Roche, les études de Natacha Coquery sur le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle permettront de mieux saisir les arcanes de la culture de consommation de la capitale, les rivalités entre membres de la Cour et autres groupes, la course effrénée pour être le premier à posséder telle ou telle marchandise, la réponse des marchands les plus en vue de la capitale, dont tout l'art consistait justement à susciter de nouvelles envies, pas toujours simples à financer d'ailleurs...⁸⁶.

Du temps de Louis XIV, le goût, c'est le roi ! Roger-Armand Weigert, paraphrasant un texte de Colbert de 1663, n'écrivait-il pas : « [...] le temps des mécènes particuliers, des Mazarin et des Fouquet était passé : l'heure avait sonné pour eux de s'effacer devant le roi. À celui-ci seul devait incomber le soin de stimuler la vie intellectuelle et artistique du Royaume »⁸⁷ ? S'il faut bien sûr moduler ces propos,

⁸³ Comte P. BIVER, *Histoire du château de Bellevue*, 1933, pp. 265-266, 269 ; D. ALCOUFFE *et al.*, 2004, *op. cit.* (note 15), p. 228.

⁸⁴ Les boiseries du cabinet de M^{me} Adélaïde au château de Bellevue sont parfaitement décrites dans la soumission faite par le sculpteur Deschamps sous les ordres de Mique pour les travaux faits en 1785, Arch. nat., O¹ 3776.

⁸⁵ L. DERMIGNY, *La Chine et l'Occident, Le commerce à Canton au XVIII^e siècle*, Paris, École des hautes études, 1964.

⁸⁶ N. COQUERY, *L'Hôtel aristocratique à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.

⁸⁷ R.-A. WEIGERT, dans *Louis XIV. Faste et Décors* (cat. expo.), Paris, Musée des Arts décoratifs, mai-octobre 1960, p. XV.

ils nous amènent toutefois à envisager d'abord la personnalité de Louis XIV, en relevant bien sûr une évolution naturelle de son goût, tout en essayant de comprendre les aspirations de son entourage, notamment les figures du Grand Dauphin⁸⁸ et de Monsieur⁸⁹, particulièrement sensibles à la Chine. D'autres « jeunes membres de la Cour » entreront en considération, notamment ses deux fils légitimés, le duc du Maine et le comte de Toulouse, premiers récipiendaires de la tenture de l'*Histoire de l'Empereur de Chine*, un des points forts de la chinoiserie à cette époque⁹⁰. Il faudra tenter d'extraire les caractéristiques d'un goût royal, à comparer, bien sûr, aux quelques collections privées et non moins célèbres de l'époque. L'on connaît le goût particulièrement marqué du roi pour les filigranes et les gemmes⁹¹ et, à regarder les vestiges de ces derniers dans la Galerie d'Apollon au Louvre, on comprendra sans aucun doute pourquoi le roi s'était peu à peu désintéressé des porcelaines bleues et blanches de la Chine.

Trois points importants marquèrent la chinoiserie au temps du roi soleil : l'érection du Trianon de porcelaine, inauguré en 1672, l'Ambassade du Siam, reçue à Versailles et en France dès 1684, et la création à Beauvais de la tenture de l'*Histoire de l'Empereur de Chine*. Chacun de ces points forts induisent d'autres questions. Ainsi, comment considérer ce pavillon de jardin, érigé dans les jardins de Versailles en l'honneur de la Montespan⁹² ? Premier exemple d'un pavillon français dans le goût chinois, si pas européen, sa vision suscite d'emblée deux commentaires : d'une part, de la Chine et surtout de la tour Nankin célèbre pour ses neufs étages, ses clochettes tintant au gré du vent et son parement de porcelaines sur fond blanc la rendant visible à des kilomètres, son architecte, Louis Le Vau, n'a retenu finalement que le parement extérieur et intérieur pour évoquer cet Orient lointain, la forme du pavillon illustrant parfaitement le classicisme à la française, avec un toit « à la Mansart ». N'est-ce pas déjà révélateur de la considération de l'art chinois à la Cour ? On en veut bien, mais il faut le domestiquer. Ceci participait pleinement à un courant plus général, qui, s'il voulait bien s'inspirer de l'art étranger, prônait son asservissement au style

⁸⁸ F. J. B. WATSON et J. WHITEHEAD, « An Inventory dated 1689 of the Chinese Porcelain in the Collection of the Grand Dauphin, Son of Louis XIV, at Versailles », *Journal of the History of Collections*, vol. 3, 1991, pp. 13-52. Le Grand Dauphin avait également une importante collection de gemmes : voir, à ce propos, l'ouvrage de référence de L. ARBETETA MIRA, *El Tesoro del Delfin*, Madrid, Museo nacional del Prado, 2001.

⁸⁹ *Supra*, voir note 12.

⁹⁰ T. WOLVESPERGES, « Manufacture de Beauvais, La Première Tenture de la Chine, vers 1690, nouvelles perspectives d'analyse », communication du 10 mars 2007 à la Société de l'histoire de l'art français, à paraître dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*

⁹¹ Voir le spécialiste de la matière, D. ALCOUFFE, *Les Gemmes de la Couronne, Catalogue Musée du Louvre, Département des Objets d'art*, Paris, R. M. N., 2001.

⁹² Sur le Trianon de Porcelaine, voir notamment A. MARIE, *Naissance de Versailles*, Paris, éd. Vincent Fréal, 1968, vol. 2, pp. 197-225 ; plus récemment, A. HEITZMANN, « Le Trianon de Porcelaine à Versailles », dans Kangxi, *Empereur de Chine, 1662-1722. La cité interdite à Versailles* (cat. expo.), Versailles, Musée national du château de Versailles, 2004, pp. 166-175 ; Th. H. LUNSINGH-SCHEURLEER, *Pierre Gole, ébéniste de Louis XIV*, Dijon, éd. Faton, 2005, pp. 158-165.

français. D'autre part, ne faudrait-il pas considérer ce pavillon comme l'ultime stade de développement des cabinets de porcelaines, le bâtiment lui-même se transformant en porcelaine ? Avant de répondre à cette question passionnante, qui nous pousse vers des considérations beaucoup plus vastes relatives aux cabinets de porcelaine en France, ne faudrait-il point répondre à la question suivante : pourquoi l'année de son inauguration correspond-elle justement à des achats très importants de porcelaines de la Chine ⁹³ ? Ne doit-on point y voir plus qu'une coïncidence ?

Quant au cabinet de porcelaines, certains auteurs ont douté de leur existence en France, alors que les documents d'archives montraient le contraire. Leur étude était de fait rendue plus complexe par le manque de documents iconographiques, au contraire des pays limitrophes : la Hollande, l'Allemagne ou l'Angleterre⁹⁴. Certains amateurs français en avaient fait créer, c'est certain ; on retrouva ainsi au décès de Richelieu en 1642 plus de 250 pièces de porcelaine dans un *cabinet des pourcelaynes*, et, à la Cour de France, Monsieur et le Grand Dauphin en développèrent certainement⁹⁵. Ceux-ci se différenciaient certes des cabinets d'amateurs moins renommés et il serait intéressant également d'en dégager les spécificités, permettant de tracer une éventuelle hiérarchie entre ces diverses traductions, tout en les comparant avec les cabinets étrangers de la même époque. Et, comme l'avait relevé Peter Thornton, si Louis XIV n'en eut vraisemblablement point, ce fut cependant le modèle de présentation de ses cabinets de gemmes et de filigranes que l'on retint dans la plupart des cabinets européens de porcelaines de la fin du XVII^e siècle et même encore au début du siècle des Lumières⁹⁶. L'on sait en effet que même si ces deux cabinets faisaient partie de ses appartements privés, certains dignitaires étrangers y étaient invités, permettant ainsi au roi de montrer la magnificence de ses collections.

Le goût du roi, bien sûr, n'est pas simple à retracer, mais un principe simple semble d'application : les goûts évoluent avec l'âge ; si le roi s'intéressa un temps au mobilier en laque, s'il eut son Trianon de porcelaine, les années 1680 le virent changer de goût au profit d'un art plus hiératique, où la Chine n'avait plus vraiment sa place. On connaît d'autres évolutions du même type ; ainsi, Catherine II de Russie, qui à la fin de son règne notait dans un courrier adressé à Grimm : « Je pense que M. Bertin ignore que je n'aime pas du tout les magots de la Chine et que c'est moi qui en ai à revendre »⁹⁷. Ceci permet d'émettre une autre hypothèse : la Chine n'est-elle pas principalement l'affaire des jeunes amateurs, comme le Grand Dauphin, le duc

⁹³ P. DE NOLHAC, « Trianon de Porcelaine », *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine et Oise*, 1901, p. 6.

⁹⁴ Sur les cabinets de porcelaine, voir notamment T. MURDOCH, « Les Cabinets de porcelaine », dans *Pagodes et Dragons*, op. cit. (note 3), 2007, pp. 42-49, avec renvois bibliographiques.

⁹⁵ H. LEVI, « L'Inventaire après décès du cardinal de Richelieu », *Archives de l'art français*, t. XXVII, 1985, pp. 52-53.

⁹⁶ P. THORNTON, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, Londres, Yale University Press, 1990, p. 249.

⁹⁷ Lettre de Catherine II à Grimm, 1^{er} septembre 1791, reproduite par L. RÉAU, « Correspondance artistique de Grimm avec Catherine II », *Archives de l'art français*, 1932, p. 187.

du Maine et le comte de Toulouse, les filles naturelles du roi⁹⁸ ? On l'avait épinglé pour le jeune Louis XIII qui, encore enfant, comme l'avait relevé son médecin Jean Héroard, se passionna littéralement pour les objets de la Chine, lui permettant de s'échapper du carcan de sa stricte éducation⁹⁹.

Enfin, le cabinet de la Chine de Monsieur pourrait être considéré comme un des plus novateurs, voyant ses murs intégrer de véritables panneaux de laque à Saint-Cloud, peut-être le premier du genre en France¹⁰⁰. Un tel travail d'adaptation présentait quand même certains inconvénients et l'on sait qu'un peintre dut participer à cette aventure. En effet, insérer des panneaux de laque dans les murs n'était sans doute pas si simple qu'il y paraît, d'autant plus quand l'on connaît le souci de perfection qui présidait à toute création de cabinets de valeur et notamment à la Cour. Ils pouvaient provoquer certains écueils, et non des moindres, notamment la restitution de décors incomplets, pouvant faire « bricolage » suite à leur mauvaise adaptation aux dimensions prévues par le décorateur. On le rapproche, bien sûr, d'une gravure de Daniel Marot¹⁰¹ et il serait intéressant d'en étudier l'évolution en France, malgré le peu de traces que nous en possédons et les quelques critiques à leur rencontre ; on parla même à propos du cabinet Thevenin créé à la fin du règne de Louis XIV d'un goût « baroque », terme plutôt péjoratif en France¹⁰². Cependant, les quelques exemples conservés ou leurs élévations dessinées permettront d'en dresser les grandes lignes.

Les difficultés évoquées ci-dessus incitèrent sans doute d'autres amateurs à préférer faire imiter les panneaux de laque ou faire peindre des panneaux dans le goût de la Chine. C'est ainsi qu'il faut voir les très beaux vestiges de l'hôtel Richelieu, appartenant aujourd'hui au Musée Carnavalet¹⁰³. Quant à faire peindre par un artiste français dans le goût de la Chine, le cabinet de Watteau au château de La Muette, cité ci-dessus, pourrait en former le premier exemple¹⁰⁴. Il sera suivi un peu plus tard par les cabinets du château de Chantilly et de l'hôtel de Soubise, créés peu après 1730, où l'on voit la thématique marquée par l'évolution artistique du moment, l'art rocaille¹⁰⁵. On verra ensuite leurs évolutions, au gré des changements stylistiques.

Si on intégrait des panneaux de laque dans les murs vers 1690, c'est à la même époque que l'on essaya d'en récupérer des morceaux pour créer de nouveaux

⁹⁸ R. RETEL, *Étude du goût des filles naturelles de Louis XIV*, mémoire de D.E.A., Université Paris IV-La Sorbonne, année 2006-2007, sous la direction de T. WOLVESPERGES et A. MÉROT (non publié).

⁹⁹ T. WOLVESPERGES, 1998, *op. cit.* (note 5), vol. 1, p. 23.

¹⁰⁰ ID., 2005, *op. cit.* (note 9), p. 175 et note 70, p. 251.

¹⁰¹ Voir *Nouvelles cheminées faites en plusieurs endroits de la Hollande et autres provinces*, reproduite notamment par P. THORNTON, 1990, *op. cit.* (note 92), p. 67, fig. 73. Sur Daniel Marot, voir A. BOWETT, « The Engravings of Daniel Marot », in *Makers, Dealers and C^o, Studies in Honour of Geoffrey de Bellaigue, The Furniture History Society*, 2007, pp. 85-100.

¹⁰² Voir T. WOLVESPERGES, 2005, *op. cit.* (note 9), p. 175.

¹⁰³ Voir *supra*, note 15.

¹⁰⁴ Voir *supra*, note 63.

¹⁰⁵ Voir P. BECHU et C. TAILLARD, *Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg*, Paris, Somogy, 2004, pp. 432-434 et figures pp. 434-443.

meubles¹⁰⁶. On analysera ainsi l'évolution de l'appréhension de ces panneaux dans le mobilier, depuis le début du règne de Louis XIV jusqu'à 1737, année de la livraison de la plus enthousiasmante commode en laque du XVIII^e siècle, celle de Marie-Leszczyńska, œuvre du génial ébéniste Bernard Van Risanburgh, financée par le marchand-mercier Thomas-Joachim Hébert et aujourd'hui présentée au Louvre¹⁰⁷.

Les mêmes années du règne de Louis XIV virent également les premiers succès rencontrés dans le domaine de la porcelaine tendre en France, que ce soit à Rouen ou à Saint-Cloud. Depuis la remarquable exposition au Bard Institute consacrée à Saint-Cloud, on en sait beaucoup plus sur les réalisations de ces deux prodigieuses manufactures, où la Chine eut son rôle à jouer¹⁰⁸.

Malheureusement, la place nous manque pour prolonger l'exposé de ces nouvelles perspectives d'analyse ; on ne peut bien sûr que confirmer l'utilité de cette analyse pluridisciplinaire dans le domaine des arts décoratifs, qui plus est pendant tout le XVIII^e siècle. La base était bel et bien donnée sous Louis XIV ; chaque élément analysé connaîtra sa propre évolution, qu'il sera intéressant de comparer, pour dégager l'essence même de cette chinoiserie combien passionnante, ce qui lui permet, pour rappel, de rester à la mode, malgré certaines adaptations, pendant près de 150 ans. Il est certain que la qualité intrinsèque de l'art chinois et japonais, mêlée à l'imagination débordante des artistes, artisans et marchands merciers de la capitale française, contribua à cet indéniable succès.

Enfin, il sera intéressant de voir si la réception de la Chine dans les Pays-Bas fut aussi riche et novatrice qu'en France, et d'en distinguer les spécificités : un commerce international différent, des amateurs moins enclins à dépenser qu'à Paris, une Cour moins fédératrice, l'absence de ces marchands-merciers, véritables ordonnateurs du goût et sans qui la Chine n'aurait existé... Il est certain que maints articles de cette étude répondront à ces diverses questions.

¹⁰⁶ T. WOLVESPERGES, 2005, *op. cit.*, (note 9), pp. 159-167. Voir également Th. H. LUNSINGH-SCHEURLEER, 2005, *op. cit.* (note 92), pp. 153-154.

¹⁰⁷ Id., 2000, *op. cit.* (note 5), pp. 75-85.

¹⁰⁸ *Supra*, voir note 54.

Les chinoiseries : une stimulante alternative au système de représentation classique

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

Les Chinoiseries – terme générique que nous utiliserons dans cet essai pour désigner les interprétations créatives de certaines « figures et formes du goût chinois » que les Européens ont choisi d'intégrer, aux XVII^e et XVIII^e siècles, dans leur système culturel – révèlent une remarquable diversité de solutions formelles. L'amplitude de ces choix formels, attestée par les contributions du présent volume, témoigne de la complexité des processus d'acculturation¹ et de la diversité des interactions qui peuvent caractériser les contacts entre deux cultures. En effet, entre les procédés que l'on pourrait qualifier « d'intégration » qui incorporent les éléments importés dans un système autochtone en les soumettant aux schémas, catégories et valeurs de ce système local, et les démarches « d'assimilation » qui réalisent le phénomène inverse, en induisant l'élimination de la tradition locale au profit des éléments importés, il existe une grande variété de syncrétismes aux ambitions intermédiaires² dont il importe de prendre la mesure et d'apprécier l'efficacité.

Dans le registre des décors figurés, apposés sur des éléments mobiliers ou immobiliers, qui nous occupera plus particulièrement ici, plusieurs catégories esthétiques s'affirment, révélant des processus d'appropriation et de réinterprétation fort divers.

¹ Parmi la bibliographie abondante qui traite de cette notion, citons essentiellement : A. DUPRONT, « De l'acculturation », *XII^e Congrès international des Sciences historiques*, vol. 1, Rapports. Vienne, 1965 ; R. BASTIDE, « Acculturation », *Encyclopedia Universalis*, 1, 114 et s. ; J. DEMORGON, *L'Histoire interculturelle des sociétés*, Paris, 2002 ; R. REDFIELD, R. LINTON et M. HERSKOVITS, *Memorandum pour l'étude de l'acculturation*.

² N. WACHTEL, « L'acculturation », dans *Faire de l'Histoire. Nouveaux problèmes*. Sous la direction de J. LE GOFF et P. NORA, Paris, Gallimard, 1974, pp. 182-184.

Une première catégorie, que nous proposons d'intituler « travestissements chinois », pourrait regrouper l'ensemble des œuvres qui évoquent la Chine ou les Chinois dans des scènes dont les principes de représentation restent strictement inféodés aux usages occidentaux des XVII^e et XVIII^e siècles, mais qui regroupent dans un réflexe de citation parfois compulsif, une collection d'accessoires emblématiques de cet ailleurs, encore largement fantasmé. Pagodes, parures et pavillons, baldaquins, dragons et ombrelles, tresses, chapeaux chinois et escaliers aux envolées vertigineuses, proposent un décor fascinant qui sert de toile de fond à l'évocation d'une série de pratiques sociales, souvent occidentales. Les figurants qui animent ces tableaux sont parfois chinois mais ce sont, plus fréquemment, des Européens déguisés en Orientaux.

Il y a dans ces scènes des airs de Mascarades (Fig. 12), une manière de s'appropriier, en la « rejouant »³, une culture qui fascine, tant par la beauté de ses fabricats, que par une série d'aspirations utopiques dont cet ailleurs s'est fait, aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'Éden⁴. La Chine était, en effet, alors considérée par d'aucuns comme le lieu d'un pouvoir politique éclairé⁵ et d'une organisation économique salubre permettant, grâce aux ressources de l'agriculture, de pourvoir aux nécessités de tous⁶. On joue alors à être chinois⁷, ainsi qu'en témoignent les festivités organisées en 1753 pour l'inauguration du pavillon de Drottningholm en Suède⁸, ou les Mascarades orchestrées, en 1749, par le prince de Ligne à Belœil⁹. L'époque s'offre les moyens d'appréhender un certain nombre d'ailleurs, chronologiques ou géographiques, à travers une démarche de rejeu théâtralisée permettant à certains de faire, dans le cadre de lieux parfois spécialement aménagés à cet effet, telles les Fabriques de jardins, l'expérience, concrète et donc physique, d'une autre manière d'être au monde.

Les deux suites, extrêmement célèbres, des Tentures de Chine constituent certainement l'exemple le plus emblématique, mais aussi le plus inspirant, de cette manière particulière de transposer la Chine en Occident, en lui conférant des airs de divertissement mondain. Exécutée dans les ateliers de Ph. Béhagle (1684-1711)

³ Sur ce concept important de « rejeu », on lira avec beaucoup d'intérêt, l'étude de M. JOUSSE, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Resma, 1969. Voir pour l'interprétation de ces mécanismes de rejeu dans la pratique religieuse et dévotionnelle de la fin du Moyen Âge, B. D'HAINAUT-ZVENY, *Les Retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 2008, pp. 69-99.

⁴ Voir sur cette perception, l'article de Jacques MARX dans le présent volume.

⁵ S. KING FANG, « La Chine inspiratrice du despotisme éclairé », *Bulletin international des sciences historiques*, n° 45, 1939, pp. 181-225.

⁶ Voir notamment sur la manière dont les physiocrates ont investi le modèle chinois : L. MAVERICK, *China, A Model for Europe*, vol. 1 et 2, San Antonio (Texas), 1946 ; V. PINOT, « Les physiocrates et la Chine au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 8, 1906-1907, pp. 200-214.

⁷ On trouvera un écho à ces propos dans le texte rédigé par Stefaan GRIETEN pour le présent volume.

⁸ N. BEAUTHEAC et F.-X. BOUCHART, *L'Europe exotique*, Paris, Éd. Du Chêne, 1986, p. 32.

⁹ B. D'HAINAUT-ZVENY, « Fêtes, Festivités et Réjouissances sous le gouvernement de Charles de Lorraine », dans *Charles-Alexandre de Lorraine, Gouverneur Général des Pays-Bas*, C. LEMAIRE (éd.), Catalogue d'exposition, 1987, p. 125.

pour le duc du Maine, sur la base de cartons réalisés par L.-G. de Vernansal, J.-B. Monnoyer et B. de Fontenay, la première de ces deux tentures¹⁰ fut complétée par une seconde, tissée elle aussi à Beauvais¹¹, dont les cartons furent, cette fois, réalisés par François Boucher (1703-1770)¹² (Fig. 1). *Quelques pagodes, des palmiers, des habits imités de ceux des magots importés par la Compagnie des Indes, des chapeaux pointus, de bizarres instruments de musiques (...) suffisent, en effet, pour donner, comme le notent les frères Goncourt, à ces compositions très largement diffusées, grâce notamment aux gravures d'Huquier, une apparence de couleur locale*¹³.

Dans nos régions, plusieurs ensembles s'essayèrent à ce type d'interprétation. L'un des plus célèbres fut réalisé par Paul Joseph Delcloche (1716-1755)¹⁴, peintre officiel du Prince Évêque Jean-Théodore de Bavière, qui réalisa pour le plafond d'une des pièces de palais de celui-ci, à Liège, une grande peinture sur enduit évoquant certains rites de la religion chinoise (Fig. 28). Vraisemblablement inspirés par la fameuse *Histoire générale des cérémonies, mœurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*¹⁵, ces décors, peints vers 1750, figurent au-dessus de la corniche, à la transition entre les murs et le plafond, une série de personnages parés d'atours exotiques, associant dans un hardi mélange chapeaux chinois et feutres à plumes, occupés à divers rituels, dans un décor typé d'éléments évoquant une Chine de fantaisie. On y aperçoit, entre autres, de grands éventails, mais aussi des palmiers, un palanquin surmonté d'un baldaquin en cloche, et un édifice aux formes hybrides coiffé d'une superposition de toitures évoquant l'Orient ; le tout sous un ciel traversé d'un vol d'oiseaux et de grues, symbole de longévité dans la culture chinoise¹⁶. Nous retrouvons le même type d'interprétation dans les scènes chinoises peintes vers 1770 pour l'une des chambres, celle dite couleur bleu Pékin, de l'hôtel bruxellois du banquier

¹⁰ Cette première série contient les thèmes suivants : *L'Audience de l'Empereur, L'Empereur en voyage, Les Astronomes, La Collation, La Récolte des ananas, La Récolte du thé*, mais d'autres thèmes furent ajoutés : *L'Embarquement de L'Empereur, L'Embarquement de l'Impératrice, La Toilette, Le Retour de la chasse*.

¹¹ Sur la manufacture de Beauvais, voir e. a., J. COURAL et Ch. GASTINEL-COURAL, *La Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, 1992.

¹² Cette seconde série contient les thèmes suivants : *La Foire chinoise, Le Mariage chinois, La Chasse chinoise, L'Audience de l'Empereur de Chine, Le Jardin chinois, La Pêche chinoise, Le Festin de l'Empereur de Chine, La Danse chinoise et La Curiosité chinoise*.

¹³ M. JARRY, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du Livre, 1981, p. 26.

¹⁴ P.-Y. KAIRIS, « Notice Delcloche, Paul-Joseph », *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. 25, Munich et Leipzig, 2000, pp. 412-413.

¹⁵ B. PICARD, *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picard, avec une explication historique et quelques dissertations curieuses*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1723-1743, et notamment le volume 7, *Les Cérémonies et coutumes de la Chine et du Japon*. Notons que certaines des planches de cet ouvrage sont des emprunts aux ouvrages de J. Nieuhoff et de A. Kircher.

¹⁶ Sh. SITU, *L'Influence de la Chine sur la décoration et l'iconographie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, You-Feng, 1999, p. 340.

Ories, construit quai au Bois de Construction (Fig. 29-30-31)¹⁷. Traitées dans un style proche de celui de P. J. Delcloche, ces scènes figurent, en effet, dans la zone d'adoucissement du plafond¹⁸, diverses saynètes mettant en scène des personnages typés par une série d'accessoires, chapeaux, parasols et éventails, évoluant dans des décors ponctués de tours à clochettes et de pavillons aux toitures retroussées mêlés à des rocailles et à des éléments d'architecture classique. Ailleurs encore, et notamment dans la chambre chinoise du château d'Amstenrade (Limbourg néerlandais), nous retrouvons ce type de décor, très littéralement inspiré de certains décors de Boucher¹⁹ attribué cette fois à P. de Lovinfosse²⁰ (après 1779).

Le succès remporté par les estampes gravées d'après Boucher, celles notamment des *Scènes de la vie chinoise*, réalisées en collaboration avec Huquier dans les années 1738-1745 et ensuite copiées et diffusées par le graveur allemand Martin Engelbercht, suscita la transposition de ces motifs sur de très nombreux supports²¹. Nous les retrouvons notamment dans la porcelaine de Sèvres²², les tapisseries des Gobelins²³, d'Aubusson et les toiles de Jouy²⁴. Dans nos régions, ce type de chinoiseries apparaît sur certaines réalisations de la manufacture de porcelaines de Tournai, et notamment sur un service à aile chantournée, réalisé vers 1780. Une manufacture qui, comme celle de Septfontaines-lez-Luxembourg, adopta vers 1840-1850 les motifs des *Jeux d'enfants chinois* créés par Jean Pillement (1728-1808)²⁵, largement diffusés en Europe par R. Sayer, qui les édita à Londres en 1762²⁶.

Une deuxième catégorie d'œuvres regroupe un ensemble de motifs chinoisants insérés dans les structures décoratives qui constituent la morphologie caractéristique des décors en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles. S'inscrivant dans la tradition des « rinceaux habités » qui, depuis l'Antiquité, organisaient l'insertion de décors figurés

¹⁷ A. GILSON et B. GOCHET, « La Maison Hanséatique », *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 72, 4^e trimestre 1986, pp. 44-69.

¹⁸ Notons qu'à l'origine, quatre peintures du XVIII^e siècle, aujourd'hui disparues, ornaient les encadrements des portes et des baies. A. GILSON et B. GOCHET, *op. cit.*, pp. 44-69.

¹⁹ Huile sur toile, 1742. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

²⁰ J. HENDRICK, *La Peinture au pays de Liège, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Liège, 1987, pp. 229-232 ; P.-Y. KAIRIS, « Notice De Lovinfosse Pierre-Michel », dans *Dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*, vol. 1, Bruxelles, 1994, p. 314.

²¹ P. STEIN, « Les chinoiseries de Boucher et leurs sources : l'art et l'appropriation », dans *Pagodes et Dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, Paris, Musée Cernuschi, 2007, p. 93.

²² A. FAYT-HALLEZ, « De l'influence de l'art de Boucher sur l'œuvre de la manufacture de Vincennes-Sèvres », dans *François Boucher, 1703-1770*, Catalogue d'exposition. New York-Détroit-Paris, 1986-1987, pp. 349-390 ; C. PREAUD, « Sèvres, la Chine et les *Chinoiseries* au XVIII^e siècle », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 47, 1989, pp. 39-52.

²³ A. STANDEN, « Country Children : some Enfants de Boucher in Gobelins Tapestry », *Metropolitan Museum journal*, vol. 29, 1994, pp. 111-133.

²⁴ J. BREDIF, *Les plus belles pièces des collections choisies parmi les récents dons et acquisitions*. Musée d'Oberkamf, Jouy-en-Josas, 1978, n° 17.

²⁵ Pour plus de détails sur ces pièces, voir l'article de Claire DUMORTIER et Patrick HABETS dans le présent volume.

²⁶ R. SAYER, *The Ladies Amusement*, Londres, 1762.

dans des structures décoratives portantes, ces thèmes à la chinoise se nichèrent dans les déliés de ces décors, dont ils ponctuèrent les excroissances multiples d'épisodes figuratifs. Nous les retrouvons successivement incrustés dans des grotesques (Fig. 3), conçus notamment par P. P. Bacqueville²⁷, dans les décors dessinés par Antoine Watteau (1688-1754)²⁸ pour le château de la Muette²⁹ et dans les *Singeries* réalisées par Ch. Huet (1700-1759) pour Chantilly (1735)³⁰, qui assouplirent le thème en atténuant la rigueur statique de ses symétries. Ces motifs s'immiscèrent également dans les arabesques ou « rabesques d'après raphaël », ainsi que dans les décors rocaille³¹ (Fig. 4), asymétriques et fondamentalement dynamiques, qui détendirent le système en lui offrant l'opportunité d'utiliser, pour la première fois sans doute, des unités décoratives dissociées.

Nous les retrouvons disséminés dans les punctuations figuratives qui scandent les décors rocailles, du salon vert de Drottningholm³² et du théâtre privé de l'Ambassade italienne à Paris³³. Dans nos régions, les décors provenant de l'ancien hôtel de Rosen, aujourd'hui réintégrés dans l'hôtel liégeois de Sélys-Longchamps³⁴ (Fig. 30), comme ceux du petit salon de Léda au château de Colonster à Angleur³⁵, attribués au peintre J. Billieux³⁶, témoignent de cette intégration de motifs chinois dans des structures décoratives autochtones. Dans le premier cas, nous retrouvons ces motifs sur les toiles peintes à l'huile par Pierre-Michel de Lovinfosse (1745-1821)

²⁷ Auteur d'une suite de douze planches gravées par F. X. J. Spoett, publiées sous le titre *Livre d'ornements propres pour les meubles et les peintres*. Voir notamment le panneau à motifs chinois publié dans le catalogue *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 124.

²⁸ Voir notamment *Divinité chinoise*. Dessin de A. Watteau, sans doute gravé par Huquier vers 1729-1730. Reproduction dans D. JACOBSON, *Chinoiserie*. Londres, New York, Phaidon Press, 1993, p. 65.

²⁹ M. EIDELBERG et S.A. GOPIN, « Watteau's chinoiseries at La Muette », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1997, pp. 19-46.

³⁰ L. DIMIER, « Christophe Huet, peintre de chinoiseries et d'animaux », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 14, 1895, pp. 352-366. Reproduction de certains éléments dans D. JACOBSON, *op. cit.*, p. 64.

³¹ Le catalogue remarquable de l'exposition organisée en 2007 au Musée Cernuschi, (*Pagodes et dragons*, *op. cit.*) présente d'excellents exemples de ces insertions. On en trouve notamment dans des gravures de J. De Lajoue (p 131), de F. Th. Mondon (p 133), de A. Peyrotte (p 138) et de J.B. Pillement (pp. 140-141).

³² Reproduction dans D. JACOBSON, *op. cit.*, p. 96.

³³ Reproduction dans D. JACOBSON, *op. cit.*, p. 115.

³⁴ Certains de ces motifs sont ici aussi empruntés à Boucher, telle cette autre jeune femme jouant, dans le château de Sélys-Longchamps, d'un instrument à cordes, qui est l'une des lointaines cousines d'une des figures de la *Danse chinoise* de Boucher, ou cette divinité brandissant deux éventails saluée par deux hommes agenouillés qui est une transposition très littérale de la Déesse Ki Mao (dessin de A. Watteau, gravure d'Aubert, vers 1729).

³⁵ M. BOUCHAT, « Le château de Colonster », *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. 9, 1980, pp. 242-245.

³⁶ Pour plus de détails sur ce site et d'autres intérieurs liégeois, voir la contribution de P.-Y. KAIRIS et M. LAFFINEUR-CRÉPIN dans le volume *Chinoiseries*, publié par le Centre A. Marinus, Woluwé-Saint-Lambert, 2009.

qui ornent les dessus de portes et de cheminées, tandis que le second se distingue par son plafond peint, tout en sinuosité associant rocailles et motifs exubérants. Paraphrasant ici encore certaines formules de Boucher et de Pillement, ces motifs à la chinoise ont ici valeur d'accessoires. Ils servent, comme l'ont fait et le feront plus tard d'autres motifs du répertoire, tels les singeries, les turqueries ou certains sujets antiques, à apporter certaines digressions figuratives au sein de structures strictement ornementales. L'enjeu des scènes n'est plus de « faire sens », d'argumenter, d'exposer ou de moraliser, mais de ponctuer le décor de badines anecdotes. La peinture délaisse les ambitions qui furent celles du grand genre, elle se fait décorative, tandis que les décors des rocailles se satisfont de n'être plus que les ponctuations figuratives d'un ensemble abstrait qui vaut essentiellement pour sa capacité à structurer l'espace.

Cette association de rocailles et de chinoiseries se retrouve également, dans une version plus déstructurée, sur certains cuirs repoussés, tels ceux exposés dans l'église Saint-Berthuin de Malonne (1755-1765)³⁷, attribués à l'atelier bruxellois de C. T'Kint³⁸ (Fig. 32). Des pavillons légers précédés de longues envolées d'escaliers, des animaux, des fruits et des fleurs aux allures vaguement exotiques se nichent ici dans un décor végétal ancré dans de grandes rocailles évidées. Un type de composition que nous retrouvons sur divers textiles, et notamment sur ce satin broché réalisé à Lyon, vers 1735, qui reproduit des motifs empruntés à de Bellay³⁹, ainsi que dans diverses réalisations d'orfèvrerie ou de céramique. Citons à cet égard les très beaux chenets de bronze ciselé et doré représentant un Chinois et une Chinoise sur un socle de rocaille, acquis par Louis XV, en 1757, pour Madame de Pompadour (Musée du Louvre)⁴⁰, ainsi qu'une horloge de bronze doré ayant appartenu au futur Georges V, qui associe en un mélange iconographique étrange un Chinois, un Africain, un palmier et des thèmes antiques (Londres, The Royal Collection)⁴¹. La petite statuette de céramique connaît bon nombre d'autres exemples, tel ce surtout de table figurant *l'Empereur de Chine* abrité sous un baldaquin soutenu par une rocaille, réalisé vers 1776, par la manufacture de Höchst en porcelaine dure (New York, Metropolitan Museum of Art)⁴².

Ces motifs chinois inféodés à des systèmes autochtones, ceux de la peinture ou des systèmes décoratifs sont, pour la plupart, empruntés à un corpus de références⁴³, important certes mais relativement circonscrit, aujourd'hui bien identifié. Un corpus dans lequel prédominent au départ des ouvrages à caractère scientifique, d'intérêts ethnographiques, géographiques et culturels, tel la fameuse *Chine illustrée* du jésuite

³⁷ F. COURTOY, « Les cuirs peints de l'église de Malonne », *Namurcum*, n° 1, 1935, pp. 1-14.

³⁸ Voir sur ces cuirs produits et réalisés dans nos régions, le texte de Pascal DONDEES dans le présent volume.

³⁹ Reproduction dans M. JARRY, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du Livre, 1981, p. 44, ill. 30.

⁴⁰ Reproduction dans M. JARRY, *op. cit.*, p. 206, fig. 221.

⁴¹ Inv. RCIN 2770. Reproduction dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 276, fig. 168.

⁴² Inv. 50. 211. 217. Reproduction dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 175, fig. 52.

⁴³ G. BRUNEL, « Chinoiserie : de l'inspiration au style », dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 12 et s.

Athanase Kircher (1601 ou 1602-1680)⁴⁴, le récit du Hollandais Johan Nieuhoff (1618-1672)⁴⁵, la *Description de la Chine* du père Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743), l'ouvrage d'Arnoldus Montanus (1625-1683)⁴⁶, ainsi que la publication, déjà évoquée, de Bernard Picard (1723-1743). Des récits et des descriptions qui furent par la suite, c'est-à-dire après 1730⁴⁷, enrichis par l'édition de nombreuses gravures ; celles réalisées notamment par Peter Schenck⁴⁸, Jean Antoine Fraisse⁴⁹ (vers 1680-1739), François Thomas Mondon (1709-1755), ainsi que par F. Boucher qui réalisa, entre 1730 et 1740, des séries qui eurent une influence déterminante sur le thème⁵⁰ grâce notamment aux Huquier, père et fils, qui s'en firent les éditeurs. Et à ces gravures s'ajoutèrent encore celles réalisées par J. De Lajoue (1740-1745), Alexis Peyrotte (1699-1769) et celles, plus tardives, exécutées par J.-B. Pillement⁵¹ (Fig. 4 et 31) qui devinrent, à partir de 1770, la source privilégiée de ces chinoiseries. Un corpus dans lequel les artistes avaient pris l'habitude de puiser des motifs « inventés, pillés, extropiés et redressés », rassemblés « à l'usage de ceux qui s'en serviront », pour reprendre ici l'expression caustique de A. Peyrotte⁵².

⁴⁴ *La Chine illustrée, de plusieurs monuments tant sacrés que profanes, et de quantités de recherches de la nature de l'art. A quoy on a adjousté de nouveau les questions curieuses que le Sérénissime Grand duc de Toscane a fait depuis peu au P. Jean Grubere touchant ce Grand Empire*, traduit par S. F. Dalquié, à Amsterdam, chez Jean Janson à Waesberge et les héritiers d'Elizee Weyerstraet, 1670. La première édition, *China Monumentis...* est publiée à Amsterdam en 1667, tandis que la première édition hollandaise date de 1668.

⁴⁵ *L'Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de Chine ; ou grand cam de Tartarie, faite par les sieurs Pierre de Goyer et Jacob de Keyser, illustrée d'une très exacte description des Villes, Bourgs, Villages, Ports des Mers et autres Lieux plus considérables de la Chine : Enrichies d'un très grand nombre de tailles douces. Le tout recueillie par Mr. Jean Nieuhoff, Mre d'Hôtel de l'Ambassade, à présent Gouverneur en Golan : Mis en français, orné et Assorti de mille belles Particularitez tant Morales que Politiques par Jean le Carpentier, Historiographe, première partie*, À Leyde, pour Jacob De Meurs, Marchand libraire et Graveur de la Ville d'Amsterdam, 1665. Première édition hollandaise en 1665, édition allemande, Amsterdam, 1666, édition latine Amsterdam, 1668, édition anglaise, 1669 et 1673.

⁴⁶ A. MONTANUS, *Gedenkwaerdige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in 't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan : vervatende wonderlyke voorvallen op de togt der Nederlandsche Gesanten : beschryving van de dorpen, sterkten, steden, landtschappen, tempels, Gods-diensten, dragten, gebouwen, dieren, gewasschen, bergen, fonteinen, vereeuwde en nieuwe oorlogs-daaden der Japanders...*, Amsterdam, Jacob Meurs, 1669.

⁴⁷ C'est à Thibaut Wolfesperges que nous devons cette remarque chronologique.

⁴⁸ *Nieuwe geinnenteerde Sineesen* (1725).

⁴⁹ *Livre des desseins chinois, tirés d'après des originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon*.

⁵⁰ Voir notamment sur les gravures de Boucher, l'étude remarquable de P. STEIN, *op. cit.*, pp. 86-97.

⁵¹ *Livre de Chinois* (1758), *Recueil de plusieurs jeux d'enfants chinois* (1759), *Recueil des différentes fleurs dans le goût chinois* (Londres, 1760), *Œuvres de fleurs, Ornaments, Cartouches, Figures et Sujets chinois* publié à Paris entre 1771 et 1773.

⁵² *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, Paris, École nationale des Beaux-arts, Catalogue de l'exposition, 2003, p. 318, notice de P. Furhing.

Parallèlement à ces interprétations qui consistaient à insérer des motifs chinoisants dans des structures décoratives, celles des grotesques, des arabesques et des rocailles en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que dans la peinture décorative du temps, enhardie par l'efficacité des recherches illusionnistes de la *Quadratura*, nous constatons le recours à d'autres formes « d'intégration » qui prirent le parti d'utiliser des éléments importés pour remplacer certains décors autochtones.

Les cabinets de laques⁵³, qui furent nombreux à être édifiés dans nos régions, constituent un bel exemple de cette démarche, puisqu'il s'agit dans ce cas de remplacer le système traditionnel des panneautages ornés de rocailles, agrémentés parfois de toiles peintes ou de tissus imprimés par des panneaux de laques importés⁵⁴. Provenant, le plus souvent, de paravents dont les panneaux découpés étaient redimensionnés, ces laques étaient fixées sur les parois de pièces souvent dénommées « cabinets de laques » ou de porcelaines, lorsque celles-ci servaient, dans la lignée des cabinets de curiosités, à exposer des collections de porcelaines ou d'autres objets en provenance d'Extrême-Orient⁵⁵. Nous possédons, pour nos régions, des évocations archivistiques assez détaillées des cabinets de laque aménagés par le gouverneur Ch.-A. de Lorraine, ainsi que par le comte de Cobenzl dans leurs résidences bruxelloises⁵⁶, et nous conservons un salon en laques de Coromandel provenant de Leeuwarden⁵⁷, créé en 1695, pour Henriette-Amélie d'Anhalt-Dessau aujourd'hui remonté au Rijksmuseum. Cet aménagement, encore très largement tributaire des goûts du XVII^e siècle, propose un assemblage de panneaux verticaux de laques, accolés, pour constituer, au-dessous d'un soubassement animé d'une acanthe puissante et touffue, un ample panorama de scènes chinoises encadrées d'un large bandeau animé de végétaux et d'animaux⁵⁸.

Le recours à des papiers peints⁵⁹ chinois est une autre manière d'imposer des éléments importés. D'abord connu sous le nom de « papier des Indes », ces papiers exportés vers l'Europe dès le XVII^e siècle, furent très appréciés. Généralement peints

⁵³ Le cabinet de la Chine de Monsieur à Saint-Cloud pourrait avoir été un des premiers du genre en France, ainsi que le suggère Th. WOLVESPERGES (Th. WOLVESPERGES, *Le Meuble français en laque*, op. cit., p. 175 et note 70, p. 251).

⁵⁴ Sur l'importation des laques et leur réemploi dans l'aménagement et le mobilier français, voir Th. WOLVESPERGES, op. cit., 2000.

⁵⁵ Sur cette question, voir, entre autres : P. THORNTON, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland*, New Haven et Londres, 1978 ; F. WINDT, « Erzestèrent, die Schöne Porzellane anzuordnen », dans *Sophie Charlotte und ihr Schloss : Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preussen*, Berlin, Château de Charlottenburg, 1999-2000 ; T. MURDOCH, « Les cabinets de porcelaines », dans *Pagodes et Dragons*, op. cit., pp. 42-48.

⁵⁶ Pour plus de détails sur ces cabinets, nous renvoyons à l'article de Xavier DUQUENNE dans le présent volume.

⁵⁷ Illustration dans Th. WOLVESPERGES, op. cit., p. 72, ill. 54.

⁵⁸ Th. WOLVESPERGES, op. cit., pp. 71-74, évoque d'autres exemple, français.

⁵⁹ Voir notamment : Ch. VIGNAUX-DÜREN, « Le papier peint à Bruxelles et à Tervueren dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle », *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, n° 93, mars 1992, pp. 24-32 ; G. WISSE et B. JACQUE, *Le Murmure des murs : quatre siècles d'histoire du papier peint*, Bruxelles, 1997 ; G. WISSE, *Catalogus van de 18^{de} eeuwse meubelpapieren te Gent*, G.E.S.H.I.B., Cahier 2, 1992, pp. 7-10.

à l'aquarelle ou à la gouache, avec des techniques de pochoirs ou de tampons, ils évoquaient souvent des éléments de la faune, de la flore, des paysages ou des scènes de la vie quotidienne. Parmi les exemples conservés, citons, entre autres, les papiers du château de Wanneghem-Lede⁶⁰, ceux de l'Hôtel d'Hane-Steenhuysse⁶¹, ceux des châteaux d'Hex⁶² et d'Hingene⁶³, ainsi que d'autres conservés à Gand dans les hôtels Goethem, Van der Meersche, Clemen et Saceghem⁶⁴.

Enfin, à ces pratiques qui consistent à importer des motifs chinoisants dans des systèmes locaux ou, au contraire, à remplacer ces systèmes locaux par des éléments importés, s'ajoute une catégorie d'œuvres, aux ambitions intermédiaires, qui ne se contentent plus d'intégrer des motifs, ponctuels et isolés, dans une tradition locale, mais qui entreprennent de transformer cette tradition en y intégrant certains principes de représentation spécifiques à la tradition chinoise. Cette catégorie, plus singulière, et généralement peu reconnue, joue l'intégration, tant au niveau du vocabulaire que des principes grammaticaux. Elle recourt à des motifs chinois qu'elle articule en leur imposant les conditions d'une cohabitation inédite. Adoptant les codes de ce « monde flottant » que les artistes avaient eu l'occasion de découvrir dans les œuvres importées, ces motifs à la chinoise sont mis « en apnée » d'un espace structuré et géométrisé ; ils résistent de ce fait à tous raccords explicites avec le milieu ambiant et récusent la profondeur, comme la pesanteur qui les arrimait à une portion spécifique d'espace.

Parmi les exemples évocateurs de cette « voie intermédiaire », nous pourrions citer les décors du pavillon d'Enghien⁶⁵ (Fig. 7 et 8). Abrités dans l'un des 4 pavillons aménagés, entre 1630 et 1660, dans le parc du domaine d'Arenberg, ces décors réalisés, sans doute en 1743, par le stucateur Jean Ris⁶⁶, proposent une imitation, libre, presque désinvolte, des panneaux orientaux de laques. Réalisés suivant une technique très particulière, qui consiste à incruster des motifs pré-taillés de plâtre coloré dans un fond de stuc noir poli, les décors d'Enghien reproduisent les principes de composition chinoises. Nous y voyons tout un petit monde de dignitaires, de

⁶⁰ Wanneghem-Lede, *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, n° 62, 1982, p. 49.

⁶¹ M. DEAM, « Le salon chinois de l'Hôtel d'Hane-Steenhuysse à Gand », *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 1989, pp. 23-26.

⁶² La chambre dite de Saxe conserve un ensemble de papier de riz de la Compagnie des Indes.

⁶³ J. BUNGENEERS, « Het historische Kader », *De Oriënt in Hingene. Gerestaureerde Chinese behangsels, deur en schouwstukken uit de Kasteel d'Ursel*.

⁶⁴ M. VILLANCE, *Les Papiers peints datant du XVIII^e siècle conservés en Belgique*, Mémoire non publié, U.L.B., 2004-2005.

⁶⁵ Voir notamment sur ce pavillon : C. MARCHI, *À Enghien dans un jardin... pavillon de l'étoile, pavillon dit « chinois »*, Mémoire de licence, U.C.L., Louvain-La-Neuve, 1987 ; J.-L. VANDEN EYNDE, *Enghien. Le parc d'Arenberg, 1666-1999*, Mémoire pour l'obtention du titre de Master of Science in Architecture. Centre d'Étude pour la conservation du patrimoine architectural et urbain, Heverlée, R. Lemaire, 1995 ; M. WILLE (éd.), *Domaine d'Arenberg. Enghien. Pavillon dit « chinois »*, Allieur-Liège, Fondation Roi Baudouin, 1994.

⁶⁶ A.G.R., Fonds D'Arenberg cité par J. BARLET, « Enghien. Pavillon chinois du domaine d'Arenberg », dans DE HALEZ DE DEULIN (éd.), *Décors intérieurs en Wallonie*, t. 1, Liège, 2003, p. 126 et par C. WEISSHAUPT, *Essai de catalogue des jardins anglo-chinois au XVIII^e siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Mémoire non publié, p. 13.

militaires, de musiciens, d'enfants et de porteurs de bannières, qui s'affairent à des activités diverses dans des décors de pavillons, de ponts, de rochers et d'escaliers qui, tous, flottent dans un espace improbable et émergent d'une espèce de vide ambiant qui constitue la caractéristique la plus remarquable des modèles chinois ici imités.

Ce type de composition innovant, qui s'offre une liberté d'agencement inédite, se retrouve dans bon nombre de décors muraux, tels ceux, fameux, du château d'Haroué⁶⁷, ou ceux plus proches qui ornent la Maison Loumaye à Tihange dans laquelle huit toiles peintes, dans un camaïeu de verts et bleus, évoquent des jeux chinois et d'in vraisemblables balançoires⁶⁸. Nous repérons encore ce type de composition sur la plupart des supports précédemment évoqués : textiles, céramiques, mobiliers et petits objets. En témoignent, par exemple, tel décor de moire brodée⁶⁹, telle toile imprimée de lin⁷⁰ (Fig. 6), tel bureau en bois laqué⁷¹ ou telle porcelaine⁷² qui, tous, tablent sur une exubérance du végétal pour « accrocher » leurs sujets dans l'espace, et les disperser au travers d'un vide ambiant, désormais affranchi de la vieille *horror vacui*. Nous retrouvons ailleurs ce même genre de composition mais qui associe, cette fois, ses composantes sans l'alibi d'un quelconque tuteur ; motifs végétaux et rocaillies tendent, en effet, à disparaître. Ainsi que nous pouvons le voir dans les décors chinois, réalisés vers 1780 au château d'Hex⁷³, sur certains panneaux décoratifs réalisés en carreaux de Delft⁷⁴, sur diverses toiles imprimées⁷⁵ ou sur un très beau vase de Sèvres exécuté vers 1789-1792⁷⁶, les motifs s'empilent là sans ambages dans un espace qui assume sa vacuité au sein de compositions qui apparaissent plus syncopées, plus

⁶⁷ Reproduction dans D. JACOBSON, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁸ M. LAFFINEUR-CREPIN, « Le salon chinois de la Maison Loumaye à Tihange, un exemple de l'influence française sur la décoration intérieure du XVIII^e siècle au Pays de Liège », *Annales de la XLIV^e session de la Fédération des cercles d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Congrès de Huy, août 1976, t. 3, pp. 848-856.

⁶⁹ France, milieu du XVIII^e siècle. Paris, Musée des Arts décoratifs. Reproduction dans M. JARRY, *op. cit.*, p. 39, fig. 23.

⁷⁰ Reproduction dans D. JACOBSON, *op. cit.*, p. 121.

⁷¹ Petit bureau en bois laqué, Hollande, vers 1700, composé d'un cabinet posé sur une table à pieds torsadés, décoré de scènes et de motifs chinois inspirés par l'œuvre du graveur P. Schenk (1660-1718). Berlin, Schloss Charlottenburg, Staatliche Schlösser und Gärten. Reproduction dans M. JARRY, *op. cit.*, p. 136.

⁷² Manufacture de Meissen. Plat polylobé, porcelaine dure, émaux polychrome sur couverte, peinture de Johann Gregor Höroldt, vers 1730. Paris, Musée des Arts décoratifs, inv. 17750. Reproduction dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 188, fig. 70.

⁷³ Voir notamment sur ce site, J.-P. MALAY, *Essai sur l'influence chinoise dans les arts aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe occidentale, et principalement au Pays de Liège*, Mémoire non publié, Université de Liège, 1986.

⁷⁴ Panneau décoratif de 63 carreaux. Delft, manufacture de l'A grec (?). Faïence, décor au grand feu, 1720-1725. Sèvres, Musée national de la Céramique, inv. M.N.C. 26245. Reproduction dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 169, fig. 50.

⁷⁵ Toile de coton imprimé. Motifs rouges sur fond blanc. France ou Angleterre, vers 1765. Krefeld (Allemagne), Textilmuseum. Notons qu'un tissu analogue, mais imprimé en sens inverse se trouve au Victoria and Albert Museum. M. JARRY, *op. cit.*, p. 50 et fig. 38.

⁷⁶ Reproduction dans D. JACOBSON, *op. cit.*, p. 107.

dissociées, voire simplifiées diront certains⁷⁷. Ils se dispersent dans cet espace selon un vague principe d'équidistance, affleurant au-delà d'un vide qui a cessé d'être perçu comme corrosif, et c'est le rythme, plus ou moins affirmé, établi entre les éléments de la composition qui garantit sa cohérence. Nous pourrions, bien sûr, multiplier les exemples et affiner leur analyse, mais ce n'est sans doute pas le lieu, dans la mesure où notre objectif est de faire ici l'hypothèse d'une première typologie.

L'importance du vide, dont nous identifions ici l'appropriation est une des caractéristiques intrinsèques de cet art chinois. Une caractéristique dont il importe de rappeler ici brièvement les raisons et les attendus, afin de mieux en percevoir l'importance⁷⁸.

La peinture chinoise a connu au cours de son histoire bon nombre de mouvements, d'écoles, d'options formelles et d'évolutions diverses mais, au-delà de ces variables particulières, son évolution se caractérise par une tendance qui, partant d'un souci de réalisme, l'amène progressivement à une intention plus spirituelle⁷⁹. Spirituelle non pas par ses sujets, mais parce qu'elle se fait le moyen d'une spiritualité. Essentiellement inspirée du taoïsme⁸⁰, enrichie ensuite par les apports des grands maîtres du bouddhisme Ch'an (Zen), cette spiritualité accorde une place prépondérante à la notion de vide, qui devint un des thèmes majeurs de la pensée et de l'art chinois. Sous la dynastie Han (207 av.-220 ap.), on voit, en effet, se développer une peinture illustrée, entre autres, par les œuvres de Wang Wei (699-759) et de Wu Tao-tzu (701-792), qui met cette notion de vide en évidence. Cette tendance atteindra son apogée sous les dynasties Song (960-1279) et Yuan (1266-1367)⁸¹ avec des œuvres dont les deux tiers de la surface sont alors souvent constituées de vide, d'espace non peint⁸². Le tiers « de plein » évoque, dans cette tradition, la part de la Terre et des éléments terrestres, tandis que les deux tiers « de vide » correspondent au Ciel et aux éléments célestes ; et cette proportion, considérée comme harmonieuse entre la terre et le ciel, est proposée à l'Homme comme un modèle qu'il doit tenter d'établir en lui-même⁸³.

⁷⁷ Voir à ce sujet l'analyse fort intéressante faite par P.-Y. KAIRIS et M. LAFFINEUR-CRÉPIN dans le volume *Chinoiseries*, publié par le Centre A. Marinus, Woluwé-Saint-Lambert, 2009.

⁷⁸ N'étant pas spécialiste de l'art chinois, nous nous référons pour l'expression de ces paramètres propres à l'esthétique chinoise à divers spécialistes en la matière dont nous reprenons ici les propos.

⁷⁹ F. CHENG, *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*. Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 69.

⁸⁰ L'idée et l'importance du vide ne sont pas une exclusivité des taoïstes, puisque cette idée existe, dès l'origine, dans l'ouvrage que l'on peut considérer comme « fondateur » de la pensée chinoise : le *Livre des Mutations*. Néanmoins, ceux-ci ont joué un rôle essentiel dans la conception de ce système. Parmi ceux-ci, citons les figures fondatrices de Lao-tzu, Chuang-tzu, de Huai-nan-tzu qui contribua à développer certains aspects de cette pensée sous les Han, ainsi que plusieurs membres du courant néo-taoïste, tel Wang Pi, Hsiang Hsiu, Kuo Hsiang et Lie-tzu. F. CHENG, *op. cit.*, p. 51.

⁸¹ F. CHENG, *op. cit.*, p. 69.

⁸² *Ibid.*, p. 47.

⁸³ *Ibid.*, p. 99.

Ce vide, qui a une origine cosmologique⁸⁴, n'est pas considéré dans la pensée chinoise comme une entité inerte. Il ne s'agit pas du vide de l'immobilité matérielle recherché par les bouddhistes, mais d'un vide qui fait naître le réel, éminemment dynamique, puisqu'il est le lieu où s'animent et s'échangent les « souffles », le lieu où s'opèrent les échanges, celui qui permet les mutations d'un monde nécessairement en devenir⁸⁵. Dans cette conception organiciste du monde, le vide est, en effet, le lieu où le Souffle primordial, qui est l'Un, engendre les souffles vitaux Yin et Yang qui forment le Deux et qui, par leurs interactions, sont capables d'engendrer les Dix-mille êtres de l'Univers créé⁸⁶. Sans l'intervention du souffle primordial, le Yin et le Yang resteraient face à face, immobiles et inchangés⁸⁷. « En introduisant dans le système discontinuité et réversibilité, le vide permet donc aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique »⁸⁸. Peindre, disait Huang Pin-hung (1844-1955), l'un des derniers peintres-théoriciens de la grande tradition classique, « c'est disposer (...) des vides (...) » qui permettent le devenir, la transformation des choses. « Il y a le grand Vide et les petits vides par quoi l'espace se contracte et se dilate à souhait »⁸⁹.

Cette primauté accordée au vide et aux souffles vitaux permet à l'artiste chinois de dépasser la tentation d'un illusionnisme trop réaliste ; il s'agit moins pour lui de décrire les aspects extérieurs du monde que de saisir les principes internes qui structurent ses composantes et qui les relient les unes aux autres⁹⁰. Peindre, disait Xie He au V^e siècle, c'est « animer le souffle rythmique »⁹¹, c'est permettre à l'homme et au monde créé d'entrer « dans un commun devenir et, par là, de s'accomplir dans le temps »⁹². L'enjeu n'est donc pas ici celui de la *mimésis*. Il ne s'agit pas de reproduire une réalité, mais de créer les conditions d'une communion avec l'essentiel, en offrant au spectateur l'occasion de résonner à l'unisson de cette « grande musique » qui, comme disait Laozi, « s'entend à peine ». La peinture n'est donc pas seulement un objet esthétique. Devenue une des expressions les plus hautes de la spiritualité chinoise, elle tend à devenir un microcosme recréant, à la manière du macrocosme, un espace ouvert où la vraie vie est possible⁹³. Un lieu où l'homme « ayant assumé

⁸⁴ Sur ces questions d'espace et de temps, on lira avec intérêt, M. GRANET, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1999 (1934), notamment les pages 76 et s., ainsi que 283 et s.

⁸⁵ F. CHENG, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, p. 167.

⁸⁶ Laozi, le père du taoïsme, déclare à ce propos de manière très explicite dans le chapitre 42 de son *Daode jing* ou *Livre de la Voie et de sa Vertu* : « Le Tao d'origine engendre l'Un. L'Un engendre le Deux, le Deux engendre le Trois. Le Trois engendre les Dix-mille êtres. Les dix-mille êtres endossent le Yin. Embrassent le Yang. Accèdent à l'harmonie Par le Souffle du Vide médian » (Texte cité par F. CHENG, *Souffle-Esprit*, op. cit., p. 162).

⁸⁷ F. CHENG, op. cit., p. 162.

⁸⁸ F. CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., pp. 45-46.

⁸⁹ F. CHENG, *Souffle-Esprit*, op. cit., p. 175.

⁹⁰ F. CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 109.

⁹¹ F. CHENG, *Souffle-Esprit*, op. cit., p. 167.

⁹² *Ibid.*, p. 167.

⁹³ F. CHENG, *Vide et Plein*, op. cit., p. 72.

la Terre, tend vers le Ciel afin d'atteindre le Vide »⁹⁴, en se mettant en résonnance avec le mouvement vivifiant de cette « création en marche » qu'est le Tao⁹⁵, afin de participer à ce processus de la création.

Cette prépondérance essentielle – cosmologique, philosophique, spirituelle et éthique – du vide n'a pas manqué d'être perçue par les Occidentaux comme une différence fondamentale avec leurs propres conceptions spatiales, celles d'un « monde plein » régi par les règles géométriques et proportionnelles du système perspectif. De nombreux témoignages illustrent la prescience de cette différence essentielle et, parmi ceux-ci, nous pouvons évoquer celui de Matteo Ripa (1682-1745), prêtre italien qui passa, à partir de 1710, treize années au service de la cour mandchoue de l'empereur Kangxi⁹⁶. À la demande de celui-ci, Ripa grava, en 1713, trente-six vues à l'eau forte de *Bishu shanzhuang*, le jardin de la résidence impériale de Chengde, d'après les xylogravures d'un artiste chinois, Shen Yu⁹⁷. Ces gravures qui, telle celle évoquant les *Vapeurs matinales sur les collines de l'Ouest*⁹⁸, montrent de manière très explicite la réaction de cet Occidental à l'encontre des paramètres de représentation de l'art chinois. Nous remarquons, en effet, que d'une manière symptomatique, Ripa comble les vides qui caractérisaient les xylogravures chinoises en développant un réseau de hachures qui tend à stabiliser ce monde flottant et à conférer à son espace une densité qui lui permet de servir d'ancrage au paysage. Suppléant à l'organisation rythmique de l'œuvre chinoise, ces hachures ont pour fonction de prendre en charge la cohérence et l'articulation de ses images⁹⁹.

La prégnance, certainement déconcertante, de ces vides et de ce mode de composition paratactique qui procède par association d'unités dissociées fut, sans doute, accentuée par la nature des fabricats les plus massivement importés en Occident¹⁰⁰. Soies et porcelaines pratiquent, en effet, du fait des spécificités de leurs supports, de manière intensive et souvent systématique, ces dichotomies dans l'organisation des sujets. L'impossibilité d'un point de vue unique sur ses objets et sur leurs décors, a sans doute favorisé une dissociation des sujets représentés et un mode de composition associatif qui requiert la présence intermittente de ruptures, de blancs, de vides. Dans les panneaux de laques, autre produit emblématique de cette exportation, l'organisation spatiale relaye celle des rouleaux, horizontaux et verticaux, qui procèdent traditionnellement en divisant l'espace en séquences

⁹⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁵ F. CHENG, *Souffle-Esprit...*, 1989, p. 161.

⁹⁶ Ph. COMENTALE, *Matteo Ripa. Un peintre graveur missionnaire à la cour de Chine*, Taïwan, Victor Chen, 1983.

⁹⁷ Album 40 x 34, Feuillet 27 x 29,5. Série conservée à la Bibliothèque nationale de France, Est et Ph. Rés. HD90.

⁹⁸ Reproduction dans *Aux Jardins de Cathay. L'imaginaire anglo-chinois en Occident*. William Chambers. Textes réunis par J. BARRIER, M. MOSSER et Ch. B. CHIU, Paris, Éditions de l'Imprimeur, 2004, p. 87.

⁹⁹ Cette comparaison a été faite par Monsieur Ch. B. Chiu au cours de la conférence qu'il a donnée à l'Université libre de Bruxelles dans le cadre du séminaire (2004-2005) organisé par B. D'Hainaut sur le thème : *Chine-Chinoiseries*.

¹⁰⁰ Sh. SITU, *op. cit.*, pp. 131-258.

distinctes entrecoupées de vides¹⁰¹. À la différence du tableau occidental, centré, cadré et statique, ces rouleaux intègrent donc une dimension temporelle dans la peinture ; ils révèlent un paysage qui est à la fois « un espace déployé » et un « temps vivant et réversible au rythme apprivoisé »¹⁰², dont la découverte, qui se fait le plus souvent par section de soixante centimètres environ, est ponctuée d'intervalles.

Intrinsèque à la manière chinoise de concevoir le monde et de penser la raison d'être de certaines peintures, ce vide et le mode de composition, associatif et syncopé, qui s'y rattache, vit son importance renforcée par la manière dont les Européens ont organisé les modalités de stockage et de réemploi de ces motifs « de lachine ». Les graveurs, ornemanistes et autres éditeurs d'estampes ont, en effet, proposé des recueils de motifs, tels ceux réunis dans le *Recueil de plusieurs jeux d'enfants chinois* (Pillement, 1759) ou le *Recueil de fleurs dans le goût chinois* (Pillement, Londres, 1760), qui ont constitué de véritables catalogues de variations de certains motifs détachés, détachables et donc aisément ré-associables à d'autres entités. Et cette propension à la dissociation, évoquée plus haut avec ironie par A. Peyrotte, est aussi l'argument publicitaire évoqué par Gabriel Huquier (1695-1772) pour promouvoir dans le *Mercur de France* la vente de son *Second Livre* : « Ces mêmes Morceaux peuvent former de grands Ecrans, même des Paneaux de quelque grandeur qu'ils puissent être, quand on voudra faire des Découpures »¹⁰³.

L'essor en Occident de ces formules artistiques qui intègrent un système de représentation, basé sur la présence d'un vide initial au sein duquel affleurent certaines unités figuratives dissociées ne peut être considéré comme anodin. Il faut pouvoir restituer à ces choix formels toute leur dimension de rupture à l'encontre des principes de représentation classiques qui prévalent en Occident, depuis la Renaissance¹⁰⁴ (Fig. 5).

La première des remises en cause que cette acculturation particulière est amenée à formuler est celle de la perspective. Dénier essentiel puisqu'il porte sur cette « forme symbolique »¹⁰⁵ qui matérialise une conception du monde à laquelle les Occidentaux ont réservé l'appellation, ô combien significative, de *costruzione legittima*¹⁰⁶. La

¹⁰¹ Ainsi, pour un tableau de paysage s'inscrivant sur un rouleau, voire sur un panneau de laque, le travail propose la division en trois espaces, naturellement dissociés, celui du bas pour le sol, celui du milieu pour les arbres et celui du haut pour les montagnes. F. CHENG, *Souffle-Esprit*, op. cit., p. 131.

¹⁰² *Ibid.*, p. 174.

¹⁰³ S. JERWIS, « Huquier's second Livre », *J. Paul Getty Museum Journal*, vol. 14, 1986, pp. 113-120. Nous remercions ici Th. Wolvesperges qui nous a fait connaître cette référence.

¹⁰⁴ Voir notamment sur ces questions B. D'HAINAUT-ZVENY, « Cornelis Floris II et la diffusion des Grotesques. Principes d'alternatives ornementales au système perspectif dans les Pays-Bas des XVII^e et XVIII^e siècle », dans *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*. Actes du colloque organisé à l'Université de Lille 3 par le groupe ARTES, Lille, 2002, pp. 75-99.

¹⁰⁵ On se référera évidemment pour ces questions à l'ouvrage fondateur de E. PANOFKY, *La Perspective comme forme symbolique*. Paris, Éditions de Minuit, 1975 (1927).

¹⁰⁶ *La Vision perspective (1435-1740)*, présenté par Ph. Hamou, Paris, Payot (petite bibliothèque), 1995.

peinture chinoise recourt, en effet, à une « perspective mouvante » caractérisée par une multiplication et une dispersion des points de vue. À la différence de la perspective occidentale élaborée par F. Brunelleschi et théorisée par L. B. Alberti¹⁰⁷, qui suppose un point de vue unique et déterminé, et qui tend, en conséquence, à réduire la diversité du monde au point de vue particulier d'un spectateur particulier, le peintre chinois va représenter le paysage sous plusieurs points de vue¹⁰⁸. Cette conception par « vues successives », que l'on retrouve chez les poètes¹⁰⁹, amène les peintres à ne pas se contenter d'un point de vue ; ils cherchent constamment à contourner les éléments représentés pour les peindre sous plusieurs de leurs aspects. Une pratique qui sera théorisée par Guo Xi (ca. 1020-ca. 1090), peintre et critique d'art de l'époque des Song du Nord, dans son traité intitulé *Hauts messages des forêts et des sources*. Achevé en 1090, ce texte explicite la théorie des « Trois lointains » (*sanyuan*) qui décrit les trois points de vue dominants que le peintre doit pouvoir associer dans l'évocation de ses paysages : le « lointain en hauteur » (*kao-yuan*), le « lointain plat ou horizontal » (*Ping-yuan*) et le « lointain en profondeur »¹¹⁰ (*Shen-yuan*) qui permettent de combiner différents points de vue et différents temps dans un seul et unique espace. Le peintre chinois articule de la sorte l'élément de temps avec celui d'espace. Car, et c'est là un autre point important de divergence, à l'espace centré et au temps arrêté du système perspectif, qui conduit l'art occidental « à vider l'espace de toute temporalité effective »¹¹¹, les Chinois préfèrent une compression de différents temps dans un seul et même espace. Et cette conjonction de temps pluriels au sein

¹⁰⁷ Sur la perspective occidentale, voir entre autres, parmi une bibliographie extrêmement abondante : J. WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber and Faber, 1967 ; R. KLEIN, *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970 ; E. GOMBRICH, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971 ; S. EDGERTON, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, 1975 ; M. KUBOVY, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 ; H. DAMISCH, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987 ; P. COMAR, *La Perspective en jeu*, Paris, Gallimard, 1992 ; M. KEMP, *The Science of Art*, Yale, University Press, 1992 ; P. PHILIPPOT, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas, XV-XVI^e siècles*, Paris, Flammarion, 1994.

¹⁰⁸ S. SITU, *op. cit.*, pp. 293-294.

¹⁰⁹ Le père de la poésie paysagiste chinoise, Xie Lingyun (385-433) rédige des vers, souvent composés de descriptions énumératives, caractérisées par une succession de vues changeantes : « à chaque fois, la forme se modifie » (*yibu huanxing*). Ce désir de tout englober, ce regard avide de tout saisir qui semble ne jamais s'arrêter, se retrouve également dans la poésie de Bai Juyi de l'époque des Tang cité par F. HU-STERK, *La Beauté autrement. Introduction à l'esthétique chinoise*, Paris, You Feng, 2004, p. 126 :

« En haut, je vois les cimes des grands arbres ;
En bas, j'entends les torrents impétueux ;
À présent, je contemple les plaines étendues
Sur ma gauche ;
Puis je tourne mon regard vers les gorges sur ma droite ».

¹¹⁰ F. HU-STERK, *op. cit.*, p. 142 et s.

¹¹¹ P. STERCKX, « Ucello », *L'Art et le Temps. Regards sur la quatrième dimension*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 122.

d'un espace singulier¹¹² suscite une fragmentation de la composition, strictement opposée à la vue centrée et unitaire de l'espace perspectif occidental.

Ce déni de perspective, système étymologiquement anthropocentrique, puisqu'il établit à la source de son système l'individu et son regard particulier, est une manière de proposer un autre rapport de l'homme au monde, de proposer une alternative à l'anthropocentrisme du système occidental. L'homme sujet de la création, acquiert, on le sait, à la Renaissance une position centrale ainsi qu'en témoigne, entre autres, l'*Oratio de hominis dignitate* (1486) de Pic de la Mirandole¹¹³. Dans la pensée chinoise, et surtout dans la pensée taoïste, sa position, certainement privilégiée, est appréhendée de manière différente. L'homme, réunissant en lui les vertus du Ciel et de la Terre, se doit, pour son propre accomplissement, de les mener à l'harmonie¹¹⁴. Il n'est pas le centre de la création, il en est un élément, et l'état le plus élevé qui lui est proposé est de se fondre dans une harmonie avec le monde, duquel il participe fondamentalement. Il importe donc de comprendre que si l'approche occidentale s'est construite sur des principes de projection et d'objectivation de l'espace, la tradition chinoise a, au contraire, privilégié un rapport « d'absorption et d'immersion »¹¹⁵. Le refus de l'objectivation de l'espace est, à cet égard, le prix consenti par le peintre chinois qui entend ainsi « sauvegarder son intégration harmonieuse dans l'univers »¹¹⁶.

En fixant ce qu'Alberti appellera plus tard, le *raggio centrico*, c'est-à-dire l'axe de vision qui va de l'œil du spectateur au point de fuite, la perspective fonde un espace géométrique centré, unitaire, partout homogène et mesurable, qui constitue la structure intrinsèque de toute image¹¹⁷. Parce qu'elle structure avant de représenter, la perspective préexiste à toute figuration et lui impose un contrôle géométrique rigoureux. Le monde représenté par ce système est régi par une série de rapports proportionnels impératifs. L'homme n'y apprend pas à connaître les choses en soi, dans leurs spécificités particulières, son approche privilégie plutôt la perception des rapports proportionnels établis entre les éléments de la composition. La connaissance et la perception du monde fut longtemps en Occident, une *cognitio per comparatione*¹¹⁸.

Enfin, ainsi que G.C Argan l'a judicieusement souligné, l'espace centré de la perspective impose une narration centrée¹¹⁹, resserrée en un épisode signifiant, chargé de véhiculer une signification, le ou les sens du tableau. L'espace perspectif, centré et intrinsèquement unitaire, requiert une action directe, délibérée, souvent héroïque¹²⁰. Cette narration est essentiellement différente donc de celle que l'on retrouve, le plus

¹¹² F. HU-STERK, *op. cit.*, p. 169.

¹¹³ *Discours de la dignité de l'homme* (1486), dans *Œuvres philosophiques*, éd. et trad. Olivier Boulnois, Giuseppe Tognon, Paris, P. U. F., 1993.

¹¹⁴ F. CHENG, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 61.

¹¹⁵ F. HU-STERK, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹¹⁷ P. PHILIPPOT, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Flammarion, 1994, p. 14 et ss.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 15 et 16.

¹¹⁹ G.-C. ARGAN, *Brunelleschi*. Mondadori, 1955.

¹²⁰ P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 16.

souvent, dans la peinture chinoise qui n'accorde pas aux actions humaines la fonction de donner du sens à ses représentations. L'artiste chinois considère, en effet, moins son œuvre comme l'évocation d'un fait particulier que comme un « fragment d'éternité, choisi en quelque sorte au hasard, et pourtant profondément significatif »¹²¹. Plutôt que de peindre un spectacle spécifique, dont le ressort est l'action des hommes, l'artiste chinois peint « un état d'âme »¹²². Son paysage n'est pas l'exposé définitif d'une histoire, mais un point de départ, un support à certaines expériences poétiques et spirituelles.

Les œuvres qui, en Europe, choisissent de transposer et d'adapter les principes de représentation de la tradition chinoise, formulent un certain nombre de dénis à l'égard de cette tradition occidentale. Déni de perspective et donc déni de profondeur et d'organisation symétrique de l'espace. Déni d'une conception anthropocentrique du monde, qui faisait de l'homme et de son point de vue, le centre de l'univers, et déni aussi d'une vision du monde structurée par des rapports proportionnels et géométriques au profit d'un espace improbable, « flottant » au sein d'un vide initial. Déni corollaire d'une pesanteur qui assignait à tous les éléments de la composition une position inaliénable au sein de l'organisation de la profondeur. Déni encore d'une conception unitaire de l'espace et d'une narration centrée et déni, enfin, d'une iconographie soumise à la nécessité de faire sens, d'évoquer une histoire particulière. La liste des transgressions est longue, et illustre le caractère subversif des propositions formelles que certains artistes du XVIII^e siècle ont été amenés à formuler sous l'influence de cet art chinois.

Nous pouvons donc, en conclusion de ce trop rapide essai, souligner la diversité des formules d'acculturation de ces « figures et formes du goût chinois » dans la tradition européenne des XVII^e et XVIII^e siècles. Aux procédés d'intégration qui consistaient à introduire des motifs chinoisants dans les systèmes décoratifs et figuratifs en usage en Europe, et aux démarches d'assimilation qui remplacent les éléments de la culture locale par des décors importés, s'ajoute une catégorie d'œuvres qui prirent le risque de s'essayer à d'autres principes de représentation, proposant ainsi une stimulante alternative à la tradition classique. Cette démarche innovante, qui s'exprime tant à travers l'association des rocailles et des chinoiseries qu'à travers l'émergence d'un genre fondé sur l'appropriation de certains codes de représentation orientaux, propose un système formel qui substitue à la cohérence perspective, un principe de composition associatif resserré par l'impulsion de séquences rythmiques. Des propositions, alternatives et subversives, que l'époque maintiendra dans les espaces réservés et protégés des architectures accessoires, celle des jardins principalement, de la peinture décorative, et du champ alors en plein essor des arts dits mineurs. Cette prudence, sans aucun doute nécessaire, n'empêchera pas le néoclassicisme de répudier avec véhémence ces libertés de ton, et il faudra attendre les insistances de l'art moderne, celles de l'impressionnisme notamment, pour voir enfin s'imposer en Occident, une autre manière de concevoir, et de représenter le monde.

¹²¹ S. SITU, *op. cit.*, p. 294.

¹²² *Ibid.*

Modalités de transfert

Les jésuites, intermédiaires culturels entre la Chine et l'Europe au XVIII^e siècle

Jacques MARX

La Chine sur papier

Comme le souligne Georges Brunel¹ dans la présentation de l'exposition consacrée à la chinoiserie par le musée Cernuschi au printemps 2007, ce sont principalement les livres illustrés qui ont fourni aux artistes des XVII^e et XVIII^e siècles les informations dont s'est nourrie leur perception des réalités culturelles chinoises : c'est ainsi que le frontispice² du récit consacré par Johannes Nieuhoff (1618-1672) à l'ambassade hollandaise mise sur pied en 1655 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 siècle³ : la majesté de l'empereur de Chine est, dans les deux cas, rehaussée par la somptuosité du trône, orné de pieds

¹ G. BRUNEL, « Chinoiserie : de l'inspiration au style », dans *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, Paris, 2007, pp. 11-16.

² *Het Gezantschap der Neêrlandsche 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 and P. DEMATTÈ, *China on Paper. European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007 (fig. 54 ; cat. n° 2, p. 142). Sur l'ouvrage, voir L. BLUSSÉ et R. FALKENBURG, *Johan Nieuhofs beelden van een Chinareis 1655-1657*, Middelburg, Stichting V. O. C. Publicaties, 1987.

³ Reproduction dans M. 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 d'accoudoirs en forme de dragons⁴. De même, Thibaut Wolvesperges⁵ rapproche les dragons ailés d'une paire de vases montés en buire, du Musée du Louvre, de ceux figurant dans une gravure publiée par Bernard Picart (1673-1733) dans la collection des *Cérémonies et coutumes religieuses des peuples idolâtres... avec une explication historique et quelques dissertations curieuses* (Amsterdam, J. F. Bernard, 1723-1728) ; une réappropriation idéologiquement orientée de sources d'informations diverses (relations de voyages, lettres...), dont le but était, à travers une représentation spectaculaire du « théâtre du monde », de relativiser la position du christianisme par rapport aux autres religions.

On pourrait encore mentionner la maquette de François Boucher pour le *Festin de l'Empereur de Chine*, dans la seconde tenture chinoise réalisée à Beauvais, qui emprunte son motif central à une illustration de Pieter van der Aa (1659-1733) parue dans la collection de gravures formant la *Galerie agréable du monde* (Leyde, 1729)⁶ ; tandis que d'autres éléments – présents notamment dans *Le Mariage chinois*⁷ – trouvent leur origine dans les illustrations du livre d'Arnoldus Montanus (1625-1683), *Gedenkwaardige gesantschappen der Oost-Indische maetschappij in 't Vereenigde Nederland aen de kaisaren van Japan* (Amsterdam, J. Meurs, 1669). Ce dernier exemple met en évidence le rôle de médiateurs joué par les jésuites de la mission de Chine, qu'ont souligné les spécialistes du contact interculturel entre l'Extrême-Orient et l'Occident⁸. Il existe en effet une abondante documentation de caractère encyclopédique contenue dans une série de compilations en provenance du milieu jésuite, la plupart du temps illustrées, dont les mises en scène ont contribué à fournir à la chinoiserie une réserve de motifs décoratifs – oiseaux et insectes, iconographie bouddhique, motifs zoomorphes, costumes et accessoires, etc. – et de stéréotypes, dont a même été tenté un inventaire⁹. De cet ensemble de *jesuitica* formant ce qu'on pourrait appeler « la Chine sur papier », émergent des publications

⁴ C. 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 E. A. STANDEN, « The Story of the Emperor of China. A Beauvais Tapestry Series », *Metropolitan Museum Journal*, 11, 1976, pp. 103-117.

⁵ « Les marchands-merciers et la Chine, 1700-1760 », dans *Pagodes et dragons...*, *op. cit.*, p. 21 ; et cat. 47, p. 165.

⁶ A. LAING, *François Boucher, 1703-1770* (Exh. 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, novembre 1990, pp. 173-184 ; P. STEIN, « Boucher's Chinoiserie : Some New Sources », *The Burlington Magazine*, 138, n° 1122, sept. 1996, pp. 598-604.

⁷ L. DÖRY, « Würzburger Wikereien und ihre Vorbilder », *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst*, 20 [1960], pp. 189-216, et H. BÖRSCH-SUPAN, *China und Europa. Chinaverständnis und China Mode um 17 und 18 Jahrhundert*, Charlottenburg, 1973, p. 287.

⁸ SHENWEN LI, *Stratégies missionnaires des jésuites français en Nouvelle-France et en Chine au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 173 ; M. DÉTRIE, « L'image de la Chine dans les récits des voyageurs occidentaux », dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, pp. 24-28, ici p. 25.

⁹ SITU HUANG, *Le Magot de Chine ou trésor du symbolisme chinois*, Paris, You-Feng, 2001.

majeures, comme la *China illustrata*¹⁰ du jésuite Athanase Kircher (1602-1680), qui restera longtemps une référence incontournable pour les admirateurs occidentaux de l'Empire du Milieu. En parcourant ses magnifiques planches in-folio, les lecteurs de l'ouvrage pouvaient y découvrir 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^e siècle, l'idole adorée dans un temple)¹¹, le grand canal impérial, etc. Une caractéristique spécifique du livre préfigurait la chinoiserie ; le mélange d'éléments extrême-orientaux et occidentaux : c'est ainsi qu'une planche hors-texte montre l'empereur mandchou Kangxi (1654-1722) revêtu d'un vêtement chinois, mais dans un décor architectural manifestement inspiré des palais occidentaux. Il a d'ailleurs été remarqué qu'un an après la parution de l'ouvrage, Louis XIV, ébloui par les estampes 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 Chine¹². Il n'est pas non plus sans intérêt de remarquer que, dans la *China illustrata*, le portrait de l'empereur 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)¹³ : 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.

Dans certains cas, l'inspiration « chinoise » est directe, immédiate : ainsi, l'estampe (Fig. 9) montrant le fondateur de la mission de Chine, Matteo Ricci, en compagnie

¹⁰ *China Monumentis qua Sacris qua Profanis, Nec non variis Naturae et Artis Spectaculis, Aliarumque rerum memorabilium Argumentis illustrata...*, Amstelodami, apud Joannem Janssonium, et Elizeum Weyerstraet, 1667 (H. CORDIER, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Laurens, 1910, vol. 1, p. 26 ; C. SOMMERVOGEL S. J., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles, Scheppens-Paris, A. Picard, t. 8, 1898, vol. 4, col. 1063. Trad. française : *La Chine d'Athanase Kircher de la Compagnie de Jésus, illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantités de recherches de la nature et de l'art...*, Amsterdam, J. Janssen et É. Weyerstraet, 1670).

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

¹² 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 pp. 234-235.

¹³ Sur Schall, voir L. PEISTER, *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 ; J. DUHR S. J., *Un jésuite en Chine. Adam Schall, astronome et conseiller impérial (1592-1666)*, Bruxelles-Paris, Desclée de Brouwer, 1936 ; P. HANOZIN S. J., *L'Évangile par la route des étoiles. Jean-Adam Schall, S.J., en Chine*, Louvain, mai 1937 (*Xaveriana*, n° 161) ; A. VÄTH, *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).

de son disciple Xu Guangqi (Paul Siu, 1562-1633)¹⁴ 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 1710¹⁵. On mentionnera également les *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine* (1692) du père Louis Le Comte (1655-1728)¹⁶ ; et, surtout, la vaste compilation publiée sous le titre *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (1735), du père Jean-Baptiste Du Halde¹⁷. Composé à partir de l'abondant courrier envoyé de Chine en Europe par les missionnaires sous le nom de *Lettres édifiantes et curieuses*, l'ouvrage – maintes fois réédité¹⁸ – fut à l'origine de la vague de sinophilie qui déferla sur l'Europe au siècle des Lumières¹⁹, et a aussi été utilisé par Diderot pour la rédaction de l'article *De la philosophie des Chinois*, dans la grande *Encyclopédie*²⁰. Une des vignettes décoratives insérées par Du Halde – celle qui illustre le chapitre de la description consacrée à la province du *Guangdong*²¹ – 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 hanistes²².

¹⁴ 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 A. W. HUMMEL, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1911)*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1943, vol. 1, pp. 316-319.

¹⁵ B. SANDER, *Ein Kabinettschrank mit Chinoiserien, um 1710*, Landesmuseum Schloss Gottorf. Patrimonia Kulturstiftung der Länder, 2002.

¹⁶ *Un jésuite à Pékin. Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine, 1687-1692*, éd. F. TOUBOULE-BOUYEURE, Paris, Phébus, 1990. Sur Le Comte, voir L. PFISTER, *op. cit.*, vol. 1, n° 172, pp. 440-443.

¹⁷ I. 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.

¹⁸ *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, Paris, 1717-1774, 31 vol. ; Paris, Merigot, 1780-1783, 26 vol. ; Toulouse, N.-É. Sens et A. Gaude, 1810-1811, 26 vol. ; Lyon, Vernarel, 1819, 14 vol. ; Paris, Gaume, 20 vol., 1829-1832 ; Paris (éd. AIMÉ-MARTIN), A. Pilon, 1875-1877, 4 vol. (Coll. Panthéon littéraire). Extraits dans *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par des missionnaires français, 1702-1776*, Paris, éd. Garnier-Flammarion (n° 315), 1970 (éd. I. et J.-L. VISSIÈRE).

¹⁹ N. BROU, « Voyageurs français en Chine. Impressions et jugements », *Dix-huitième siècle*, vol. 22 (numéro spécial *Voyager, explorer*, 1990), pp. 39-49, ici p. 46.

²⁰ J. ADHÉMAR, « Les illustrations », dans A. CALZOLARI et S. DELASSUS (éd.), *Essais et notes sur l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Milan, F. M. Ricci, 1979, p. 21-33 ; M. PINAULT SØRENSEN, « La fabrique de l'Encyclopédie », dans *Tous les savoirs du monde : encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXI^e siècle* (Cat. exp.), Paris, Flammarion, 1996, p. 395.

²¹ Paris, P. G. Le Mercier, vol. 1, 1735, p. 24 (reproduction dans M. REED, « A Perfume is best from Afar : publishing China for Europe », *China on Paper, op. cit.*, p. 24).

²² Sur les activités de cette corporation, voir H. CORDIER, « Les marchands hanistes de Canton », *T'oung Pao*, 3, n° 1-5, 1902, pp. 281-315.

Globalement, la production de ce type de textes a trouvé sa source dans une nécessité stratégique ; celle de concrétiser visuellement la splendeur, l'excellence politique et la bonne organisation économique de l'ancien empire chinois, que l'on voulait présenter comme une sorte de reflet en miroir de la civilisation européenne ; seule manière de justifier la présence des pères dans une contrée aussi éloignée. Il s'agissait d'organiser en conséquence 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 l'Europe, pour laquelle il rassembla des fonds, mais aussi des œuvres d'art et des objets précieux destinés à la promotion de l'entreprise²³. Mais la démarche s'inscrit également 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 »²⁴. 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 »²⁵. Cette option allait en revanche faire merveille en favorisant les contacts, facilités par des similitudes d'*habitus* au niveau des pratiques intellectuelles, des missionnaires avec

²³ *De Christiana Expeditione apud Sinas... Auctore P. Nicolao Trigautio Belga ex eadem Societate*, Augustæ Vind., apud Christoph. Mangium, 1615 (rééd. M. RICCI et N. TRIGAULT, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine, 1582-1610*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978). Voir C. SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. 8, 1898, col. 238-244 ; H. CORDIER, *Bibliotheca sinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à l'empire chinois*, 2^e éd., Paris, Guilmoto, 1904-1908, vol. 1, col. 344-346 et 534-535 ; E. LAMALLE S. J., « La propagande du Père Nicolas Trigault en faveur des missions de Chine », *Archivum historicum Societatis Jesu*, vol. 9, 1940, pp. 49-10.

²⁴ 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.

²⁵ 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 de H. BERNARD-MAÎTRE dans le *D.H.G.E.*, vol. 12, 1953, col. 731-741, on consultera avec profit : H. CORDIER, *Bibliotheca sinica, op. cit.*, vol. 1, p. 869-926, (qui mentionne déjà 310 ouvrages concernant ce sujet parus en Europe de 1639 à 1894) ; J. DAVY, « La condamnation en Sorbonne des *Nouveaux Mémoires sur la Chine* du P. Le Comte », *Revue des sciences religieuses*, vol. 36, 1950, pp. 366-397 ; F. BONTINCK, *La Lutte autour de la liturgie chinoise aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Louvain-Paris, 1962 ; R. STREIT, *Bibliotheca Missionum. Asiatische Missionsliteratur*, t. 5 (1600-1699) et t. 7 (1700-1799), Rome, Fribourg et Vienne, Herder, 1963-1965 ; R. ÉTIEMBLE, *Les Jésuites en Chine. La Querelle des rites (1552-1773)*, Paris, Julliard, 1966 ; C. 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.

les milieux lettrés confucéens gravitant autour des académies²⁶. 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 terre²⁷. Cette 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 sensorielle²⁸.

Le processus est double : d'une part, les jésuites ont proposé aux catéchumènes chinois des représentations imagées de la vie du Christ empruntées aux *Evangelicæ Historiæ Imagines* accompagnant les *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* (publiées sur les presses des Plantin, à Anvers, en 1593) de Jérôme Nadal, et adaptées à l'environnement socio-culturel local²⁹ ; d'autre part, ils ont accommodé à leur tour aux attentes du public cultivé européen une certaine représentation de l'univers mental confucéen. C'est ainsi qu'un des textes les plus représentatifs de l'effort de compréhension poursuivi par les jésuites à l'égard des Classiques chinois, le *Confucius Sinarum philosophus* (Paris, D. Horhemels, 1687) de Philippe Couplet, inclut un portrait de Confucius présentant le sage trônant au centre d'une bibliothèque, qui comporte non seulement des livres chinois, mais aussi des *in-folio* aux reliures manifestement européennes. Le philosophe chinois est donc vu comme un élément référentiel de la « Bibliothekenstrategie » menée par la Compagnie, en vue de créer une association étroite entre le christianisme et la pensée chinoise³⁰. Les images de la Chine transmises par les jésuites en Europe ne sont donc pas des représentations neutres et déconnectées de leur contexte ; elles sont aussi porteuses des références

²⁶ A. CHAN S. J., « Late Ming Society and the Jesuit Missionaries », dans C. E. RONAN, S. J. and B. B. C. OH, *East meets West. The Jesuits in China, 1582-1773*, Chicago, Loyola University Press, 1982, pp. 153-172 ; J. 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.

²⁷ E. CORSI, « Late Baroque painting in China prior to the arrival of Matteo Ripa. Giovanni Gherardini and the perspective painting called *Xianfa* », dans *La Missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII-XIX. Atti del colloquio internazionale Napoli, 11-12 febbraio 1997*, a cura di M. FATICA e F. D'ARELLI, Napoli, Istituto universitario orientale, 1999 (*Collana Matteo Ripa*, 16), pp. 103-122.

²⁸ É. FLAMMARION, « Jésuites de France théoriciens et praticiens de l'image : du XVI^e au XVIII^e siècle. La chair et le verbe », dans *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.

²⁹ P. RHEINBAY, « Nadal's religious iconography reinterpreted by Aleni for China », dans *Scholar from the West. Giulio Aleni and the Dialogue between China and Christianity*, ed. by T. LIPPIELLO and R. MALEK, Nettetal, Steyler Verlag, 1997 (*Monumenta Serica Monograph Series*, 42), p. 323-334.

³⁰ C. VON COLLANI, « Philippe Couplet's Missionary Attitude towards the Chinese in *Confucius Sinarum Philosophus* », dans J. HEYNDRIKX, C.I.C.M. (éd.), *Philippe Couplet (1623-1693). The Man who Brought China to Europe*, Nettetal, Steyler Verlag, 1990, p. 37-54.

psychologiques et culturelles sous-tendant l'adaptation de la mission à la réalité chinoise.

Arrière-plans idéologiques

Cette réalité s'accompagne d'arrière-plans idéologiques : le livre de Couplet comporte une dédicace très louangeuse à *Ludovico Magno Regi Christianissimo*, qui associe la personne du roi Louis XIV à l'entreprise jésuite en Chine. Couplet entendait manifestement établir un lien entre la conception chinoise du gouvernement idéal, dans lequel les gens du commun sont complètement « soumis aux gens intelligents » ; et la monarchie absolue ou le despotisme éclairé³¹. C'est également grâce à un jésuite, le père Joachim Bouvet (1656-1730)³², que la cour de Versailles découvrit *L'Estat present de la Chine en figures* (Paris, P. Giffart, 1697), un magnifique album – auquel Henri Cordier attribuait l'introduction de la chinoiserie en France³³ – comportant 19 planches représentant les costumes de la Chine, depuis l'empereur en habit de cérémonie jusqu'aux bonzes en habit ordinaire. L'ouvrage, entré dans la bibliothèque du roi avec d'autres ramenés de Chine, allait livrer aux artistes un répertoire quasi inépuisable de types et de costumes qui inspirèrent dans la suite les peintres français amenés à traiter ce sujet³⁴. Mais l'apparition, à la cour de Versailles, de l'image de l'empereur de la Chine, souverain absolu régnant aux confins de la terre, n'est certainement pas exempte d'arrière-pensées, comme le montre le célèbre *Portrait historique de l'empereur de Chine* (Paris, É. Michallet, 1697) dans lequel Bouvet compare l'empereur Kangxi (1662-1722)³⁵, figure marquante de la dynastie des Qing et principal protecteur des jésuites de Chine, à Louis XIV. La dédicace au roi présente Kangxi comme un monarque qui a le bonheur « de lui ressembler par plusieurs endroits ». Il a un génie aussi sublime que solide, un cœur encore plus digne de l'empire ; il est maître de lui-même comme il l'est de ses sujets ; il est glorieux dans ses grandes entreprises, il réunit toutes les grandes qualités qui forment le héros. Il a 44 ans, un air majestueux et d'immenses qualités : il a, dans sa jeunesse, appris le maniement des armes ; du goût pour la musique, et estime celle d'Europe tant pour les

³¹ SIAO KING-FANG, « La Chine inspiratrice du despotisme éclairé », *Bulletin international des sciences historiques*, n° 45, oct. 1939, p. 181-225.

³² L. PFISTER, *Notices biographiques*, op. cit., vol. 1, n° 171, pp. 433-439. Voir le *Voyage de Siam du père Bouvet*, introd. et notes de J. C. GATTY, Leiden, E. J. Brill, 1963 ; C. VON COLLANI, *P. Joachim Bouvet, S. J. Sein leben und sein Werk*, Nettetal, Steyler Verlag, 1985 (*Monumenta Serica Monograph Series*, 17). Sur les circonstances du voyage de Siam, voir I. LANDRY-DERON, « Les mathématiciens envoyés en Chine par Louis XIV 1685 », *Archive for History of Exact Sciences*, vol. 55, n° 5, 2001, pp. 423-463, et D. VAN DER CRUYSSSE, *Louis XIV et le Siam*, Paris, Fayard, 1991.

³³ *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Laurens, 1910, p. 30.

³⁴ N. MONNET, « Les livres chinois de Louis XIV », dans *Kangxi empereur de Chine (1662-1722). La Cité interdite à Versailles* (Cat. exp.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 205-218 ; R. BACOU et M.-R. SÉGUY (éd.), *Collections de Louis XIV* (Cat. Exp. Musée de l'Orangerie, 2000-2001, pp. 226-229) ; J. WITEK, « Jean-François Fouquet and the Chinese Books in the French Royal Library », dans *Les Rapports entre la Chine et l'Europe au temps des lumières. Actes du III^e Colloque international de sinologie*, Paris, 1980, pp. 145-172.

³⁵ Voir L. FRÉDÉRIC, *Kangxi, grand Khân de Chine et Fils du Ciel*, Paris, Arthaud, 1985.

principes que pour les instruments. Bouvet parle des audiences qu'il accorde chaque matin ; des remontrances que d'humbles particuliers lui font connaître quand il sort par exemple de Pékin pour aller à la chasse. Il n'a pas de favoris, juge par lui-même, « secret, impénétrable dans ses desseins » ; réunit beaucoup d'informations, écoute beaucoup, a un grand bon sens naturel qui lui fait ordinairement prendre le parti le plus juste dans « toutes les affaires douteuses ». Certes, il est encore engagé dans le paganisme, ce qui empêche ces qualités d'avoir une vraie légitimation, mais on peut espérer que sa conduite « déjà presque à demi chrétienne », l'amènera aux vues de la religion. Et Bouvet de conclure son panégyrique sur une suggestion : l'empereur de Chine demande des jésuites pour mettre sur pied une « espèce d'académie subordonnée à l'Académie française ». Comme tous ses collègues de la mission de Chine, le père estimait en effet que la pratique des sciences offrait un excellent moyen d'apostolat indirect susceptible, par le biais des lumières naturelles, de contribuer à « introduire et planter la foi en Chine ». On comprend mieux, dans ces conditions, l'expression utilisée par Hugh Honour évoquant la deuxième ambassade du Siam à Paris organisée en 1686 par Constant Phaulkon, lorsqu'il qualifie les jésuites de « gardiens jaloux du culte de la chinoiserie »³⁶. Les ambassadeurs extrême-orientaux emportaient en effet avec eux quantité de présents magnifiques, dont les pères s'empressèrent de faire valoir la provenance spécifiquement chinoise. Un présupposé idéologique n'est sans doute pas étranger à cette habitude : on savait que les objets chinois venaient d'un vaste empire ; le roi de France pouvait s'imaginer dans le rôle du Fils du Ciel. Il est clair que la monarchie de droit divin incarnée par Louis XIV pouvait être comparée au « mandat du Ciel » dont l'empereur de Chine était le garant³⁷. Les jésuites ont en fait, à partir de la Chine, contribué à mettre en place une véritable mythologie du Pouvoir, soutenue par des images liées à l'institution impériale. C'est ainsi que les planches gravées par Isidore Stanislas-Henri Helman (1743-1809) pour l'édition des *Faits mémorables des empereurs de la Chine, tirés des annales chinoises* (Paris, chez l'auteur et M. Ponce, 1788) sont en réalité le résultat d'une réélaboration du jésuite Jean-Denis Attiret (1702-1768), à partir d'un texte chinois, le *Dijian Tushuo*, ou « Miroir des empereurs » comptabilisant 81 bonnes actions accomplies par les souverains de la Chine, et susceptibles d'inspirer les candidats à la bonne gouvernance. L'ouvrage est dédié à Marie Joséphine Louise de Savoie (1753-1810), épouse du comte de Provence, frère de Louis XVI, plus connue pour sa passion livresque que pour son charme féminin !

Transferts culturels et technologiques

Le rôle d'intermédiaires culturels des jésuites de Chine a été très important dans la transmission des valeurs de la Chine à la France des Lumières³⁸. On signalera à ce

³⁶ *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, London, J. Murray, 1973, p. 58.

³⁷ J.-P. 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.

³⁸ V. PINOT, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France, 1640-1740*, Paris, P. Geuthner, 1932 ; R. ÉTIEMBLE, « De la pensée chinoise aux philosophes français », *R.L.C.*, vol. 4, octobre-décembre 1956, pp. 466-478, et *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard, 1989.

propos l'étonnante activité des « jésuites de cour », sous le règne de l'empereur mandchou Qianlong (1711-1799), auteur de l'*Éloge de la ville de Moukden*, une ode poétique composée en 1743, chantant le berceau de la dynastie des Mandchous dans la province de Liaoning. L'intention de Qianlong était à la fois politique et religieuse. Il s'agissait d'expliquer comment une petite peuplade avait été choisie comme dépositaire du fameux « mandat céleste » attribuant le pouvoir suprême à l'un de ses représentants³⁹. Or, cette œuvre magnifique, qui présente la particularité d'avoir fait l'objet d'une édition impériale « de luxe » reproduisant le même texte dans 32 graphies différentes et dans deux versions, chinoise et mandchoue, avait été envoyée de Chine en France par un des jésuites les plus connus de la mission, le père Joseph-Marie Amiot (1718-1793), grand pourvoyeur de la Bibliothèque du roi, qui a également traduit le texte en français en 1770 sous le titre *Éloge de la ville de Moukden et de ses environs, poème composé par Kien-Long, Empereur de la Chine et de la Tartarie, actuellement régnant* (à Péking [Paris], 1770). Et, justement, cette œuvre a servi de prétexte à Voltaire, qui en parle dans la première de ses *Lettres chinoises, indiennes et tartares* de 1776. Amiot s'est intéressé aux danses rituelles chinoises et à leur signification, ce qui fait de lui un précurseur de l'ethnographie culturelle⁴⁰ ; mais on lui doit aussi de nombreux mémoires sur des sujets aussi divers que les sciences astronomiques, la médecine, la philosophie, la musique, qui se retrouveront dans une des plus importantes collections documentaires du XVIII^e siècle sur la Chine, les *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages des Chinois... par les Missionnaires de Pékin*⁴¹. Il suffit de consulter la table des matières de cette imposante compilation (quinze volumes parus entre 1776 et 1791 et deux volumes supplémentaires en 1814), pour se rendre compte que les jésuites de Chine ont été, dans l'histoire des relations entre l'Europe et l'Empire du Milieu beaucoup plus que de simples « passeurs de religions »⁴². Un an après la parution du premier volume, en 1777, était lancée en souscription la traduction de l'ouvrage d'un autre missionnaire de Pékin, le père Joseph-Anne-Marie de Moyriac de Mailla (1669-1748), sous le titre *Histoire générale de la Chine*. La liste des souscripteurs publiée en tête de ce premier volume, permet de dresser le profil sociologique du milieu intéressé par la Chine : on s'aperçoit que ce milieu est composé de personnes appartenant aux plus hautes couches de la société française, avec, notamment, plusieurs ministres. Le paradoxe, c'est que cette souscription se faisait évidemment au bénéfice de la Compagnie de Jésus, dont plusieurs ministres hâtèrent la condamnation ! Mais, pour

³⁹ Extraits dans le catalogue d'exposition de N. MONNET (éd.), *Chine : l'Empire du trait*, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 188.

⁴⁰ Y. LENOIR et N. STANDAERT (éd.), *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur, éd. Lessius, Presses universitaires, 2005.

⁴¹ J. DEHERGNE S. J., « La Correspondance littéraire des missionnaires de Chine », *Revue de synthèse*, 3^e série, vol. 81-82, 1976, pp. 111-114, et « Une grande collection : les *Mémoires concernant les Chinois* (1776-1814) », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, vol. 72, 1983, pp. 267-298.

⁴² P. HUARD et M. WONG, « Les enquêtes françaises sur la science et la technologie chinoises au XVIII^e siècle », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, vol. 53, 1, 1966, pp. 137-226.

les contemporains, il n'y avait pas de contradiction à œuvrer d'une part en vue de la destruction des jésuites ; et de l'autre, à les soutenir dans leur action en Chine. Parmi ces ministres figurait Henri-Léonard Jean-Baptiste Bertin⁴³, né en 1719, conseiller au Grand Conseil (juin 1741), maître des requêtes (avril 1745), intendant du Roussillon (1750-3), de Lyon (1754) de la police (1757), contrôleur général des finances (1759), secrétaire d'État (1762). Dans cette dernière position, il était responsable de Sociétés d'agriculture, de la Compagnie des Indes, et donc des manufactures de porcelaine. Il donna sa démission en novembre 1780, se retira à Chatou et est mort aux eaux de Spa en septembre 1792. On sait que Bertin a exercé une influence considérable sur le mouvement scientifique de son époque, et qu'il est à l'origine de la création en 1762 du cabinet des Chartes. Mais, surtout, il possédait de riches collections d'histoire naturelle et de curiosités chinoises. Il nourrissait de vastes projets d'échanges commerciaux avec la Chine, et dans ce but organisa notamment le séjour (1764) de deux jeunes Chinois convertis, que les jésuites avaient ramené en France⁴⁴. Ils s'appelaient Aloys Ko et Étienne Yang ; ils avaient terminé leurs études au collège de La Flèche et à Louis-le-Grand, et ils souhaitaient obtenir du ministre, alors chargé des affaires de la Compagnie des Indes, un passage sur le vaisseau qui les ramènerait dans leur patrie. Mais Bertin différa d'un an leur retour afin de leur permettre de visiter la France. Il ne s'agissait pas d'une simple visite ; Bertin avait veillé à donner aux deux Chinois une culture scientifique et technique, qui devait leur permettre, à leur retour dans leur pays, de se renseigner efficacement sur le potentiel économique de l'Empire du Milieu. Il s'agissait donc bel et bien de disposer en Chine d'agents de liaison, connaissant parfaitement le français et les arts de la France, ce qui explique qu'on leur fit visiter la Manufacture de porcelaines de Sèvres ; la Manufacture royale de la Savonnerie, notamment dans le but d'évaluer la faisabilité d'une exportation en Chine des tapis français. Les archives de Sèvres font en outre mention, dans leur registre de livraison, d'un certain nombre d'objets (vases, gobelets, soucoupes, etc.), mais aussi d'instruments (une imprimerie portative, une machine électrique, deux microscopes, un télescope) qui furent envoyés en Chine en 1764 et en 1772. Bref, il s'agissait d'opérer ce que nous appellerions aujourd'hui des « transferts de technologie ». C'est que Bertin avait une haute idée de ses fonctions ; il considérait comme important le fait que les missionnaires vivent à la cour impériale ; ce qui permettait d'assurer le rayonnement de la culture française en Extrême-Orient. Il n'hésitait pas non plus à faire parvenir en Chine toutes sortes de cadeaux et présents destinés à la cour. C'est ainsi qu'il remit aux deux voyageurs un exemplaire de la seconde tenture chinoise réalisée par la Manufacture royale de Beauvais, sur les dessins de François Boucher.

⁴³ H. CORDIER, « Les Correspondants de Bertin, secrétaire d'État au XVIII^e siècle », *T'oung Pao*, vol. 14, 1913, pp. 227-257 ; 465-472 ; 497-536 ; F. BAYARD, J. FÉLIX, P. HAMON, *Dictionnaire des surintendants et des contrôleurs généraux des finances, du XVI^e siècle à la révolution française de 1789*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2000.

⁴⁴ ROI (R.P.), « Visite en 1764 de deux Chinois à la Manufacture royale de Sèvres », *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, vol. 33, 1964, pp. 29-42 ; H. HAUSER, « Histoire d'un contrôleur général, d'un intendant et de deux jeunes Chinois », *R.L.C.*, octobre-décembre 1929, pp. 714-727.

Il est, par ailleurs, intéressant de noter l'étonnant échange culturel auquel cette dernière œuvre a donné lieu, puisque la 9^e tenture, exécutée en 1759, fut offerte à l'empereur Qianlong : saisi d'admiration, ce dernier fit construire un nouveau palais pour les suspendre. On ignore s'il fut réalisé, mais les tapisseries figuraient encore dans l'ancien palais d'été de Pékin, mis à sac par les troupes anglo-françaises en 1860⁴⁵. Les Chinois emportaient aussi avec eux, dans leurs bagages, des questionnaires relatifs aux pratiques artisanales de leur pays : ils étaient priés de répondre sur des sujets aussi divers que la distribution des terres, la culture, la fabrication du papier, les méthodes utilisées en imprimerie, etc. On les avait fait voyager à Lyon ; en Dauphiné ; ils avaient reçu des leçons de physique, de chimie, appris la gravure, et s'étaient exercé à la typographie ; tandis qu'ils se familiarisaient surtout avec la fabrication de la porcelaine française, qui, à l'époque, ne pouvait pas soutenir la comparaison avec la chinoise ; raison pour laquelle on faisait exécuter en Chine même, à Jingdhezen – le plus important centre de production du pays – des « porcelaines de commande », exécutées sur des modèles européens, et ensuite réexportées vers l'Europe. La raison de l'intérêt ministériel pour cette production n'est pas difficile à déceler : le célèbre Réaumur – dont nous savons que l'intérêt pour la Chine trouve son origine dans la lecture des *Lettres édifiantes et curieuses*⁴⁶ – l'explique bien dans un de ses *Mémoires à l'Académie des sciences* (26 avril 1727) ; il observe que la fabrication de la porcelaine a apporté à la Chine des profits colossaux, et qu'il serait grand temps que la France prenne le relais dans ce domaine. En 1717, Réaumur avait déjà identifié les composants principaux de cette céramique, le *kaolin* et le *petuntse*. Le Régent avait fait faire des recherches par les intendants provinciaux en vue d'identifier des gisements éventuels. Réaumur avait aussi procédé à diverses expériences dans lesquelles il remplaçait le *petuntse*, mais il n'avait pas trouvé le secret de la pâte dure, alors même qu'un de ses élèves, Jean Étienne Guettard (1715-1786), avait malgré tout trouvé un gisement qui fut acheté par le duc d'Orléans en 1746.

Les missionnaires ont donc joué un rôle non négligeable dans le développement de ces relations économiques et industrielles, et dans le transfert de la culture matérielle de la Chine. C'est ce que montre l'activité du père François-Xavier Dentrecolles⁴⁷, le troisième supérieur général de la mission française en Chine (1706-1719). Ce serait le « désir d'être utile à ses compatriotes en Europe » – d'aucuns ont, sans l'affirmer ouvertement, suggéré une préfiguration de l'espionnage industriel⁴⁸ – qui l'aurait conduit à s'instruire de tout ce qui concernait la fabrication de la porcelaine. Le père résidait près de Jingdhezen, qui comptait en 1721 un million d'habitants, dans une plaine entourée de montagnes, accessible par deux rivières dont une formait un port naturel. Le travail était organisé sur un mode industriel ; certaines pièces passaient par soixante mains. Les décorateurs étaient spécialisés : certains, par exemple,

⁴⁵ D. JACOBSON, *Chinoiserie*, Londres, 1993, p. 75-76.

⁴⁶ J. TORLAIS, *Un esprit encyclopédique en dehors de l'Encyclopédie. Réaumur*, Paris, Desclée De Brouwer, 1936, pp. 95-96.

⁴⁷ Y. DE (Madame), THOMAS DE BOSSIERRE, *François-Xavier Dentrecolles et l'apport de la Chine à l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres-Cathasia, 1982.

⁴⁸ A. GRUBER, « L'influence de l'Extrême-Orient sur l'art textile européen de l'antiquité au XIX^e siècle », *Catalogue. La Soie*, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 1986, pp. 43-48.

n'exécutaient que la décoration de feuilles ou de fruits. D'Entrecolles s'est enquis méthodiquement des particularités de la fabrication ; il a interrogé les ouvriers, et recoupé l'information par la lecture de livres chinois : ses lettres sur le sujet sont un véritable manuel de fabrication. Il est aussi l'auteur d'un extrait d'un ancien livre chinois sur la manière d'élever et de nourrir les vers à soie, et de différentes lettres sur la fabrication des fleurs artificielles, sur les perles, sur les recherches alchimiques en Chine, etc. Une de ses lettres, extrêmement technique, est célèbre⁴⁹ : le père explique comment on peut renforcer les bords d'un vase, sujets à s'écailler. Il fait des suggestions : on pourrait, pour fabriquer le vernis qui, en Chine, est mêlé d'une cendre de bambou, remplacer le bambou en Europe par du sureau. Il constate qu'on remplace parfois le kaolin par une pierre appelée *hoa che*, qui est une espèce de craie, et se demande si on ne pourrait pas retrouver celle-ci en Europe ; il donne de nombreuses indications sur les couleurs employées et la manière de les fabriquer, et il conclut par un appel aux dons : les progrès de la chrétienté à *Kim te tchim*, déjà sensibles dans le nombre d'ouvriers en porcelaine, de confession chrétienne, qui y travaillent, seraient plus grands encore si l'on pouvait agrandir l'église et y entretenir deux ou trois catéchistes. Mais, finalement, tous ces échanges n'ont pas abouti à de véritables échanges économiques : revenus dans leur pays, les deux jeunes prêtres chinois se retrouvèrent dans un climat défavorable à leur mission ; ils durent essuyer la défiance de leurs collègues, et ne purent pas, en réalité, exécuter la mission qu'on leur demandait.

Mais il est un autre point notable. Bertin était assez proche du mouvement physiocratique, comme le montrent les mesures financières et fiscales qu'il adopta en vue de soulager le monde agricole et d'encourager la productivité du monde rural. En mai 1763, il institua la liberté du commerce des grains dans le royaume⁵⁰. On ne doit donc pas être étonné si les deux Chinois avaient aussi reçu – mais, cette fois, de Turgot – un questionnaire en 54 points touchant l'économie, l'industrie et l'histoire de la Chine, qui semble avoir été à l'origine de l'essai publié par le ministre sous le titre *Réflexions sur la formation et la distribution des richesses*, écrit dès novembre 1766, paru seulement en 1769-1770 dans les *Éphémérides du citoyen*, et en 1770 en tirage à part : c'est un des plus importants textes de l'histoire économique française. On sait que, pour les physiocrates, seule la science économique était de nature à contrebalancer la décadence politique de la France. Et, pour ce faire, la Chine était un

⁴⁹ Dans S. W. BUSHELL, *Description of Chinese Pottery and Porcelain, being a translation of the T'ao Shuo*, Kuala Lumpur, Oxford University Press, 1977, pp. 10-222.

⁵⁰ Sur les rapports entre la Chine et la physiocratie, voir G. WEULERSE, *Le Mouvement physiocratique en France de 1756 à 1770*, Paris, F. Aclan, 1910 ; A. J. BOURDE, *Agronomie et agronomes en France au XVIII^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1967 ; L. MAVERICK, *China. A Model for Europe* (vol. 1, *China's Economy and Government Admired by 17th and 18th century Europeans* ; vol. 2, *Despotism in China, a Translation of François Quesnay's Le Despotisme de la Chine*, Paris, 1767, San Antonio, Texas, P. Anderson, 1946) ; [KOUAN-TSEU], *Economic dialogues in Ancient China. Selections from the Kuan-Tzu, a book written probably three centuries before Christ*. Translators : T'AN POFU and WEN KUNG-WEN (A. K.W. WEN), Edited by L. A. MAVERICK, 1954 ; V. PINOT, « Les physiocrates et la Chine au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 8, 1906-1907, pp. 200-214.

modèle : comme le constate Grimm dans la *Correspondance littéraire* (v. 9, 15 déc. 1770, p. 183) : « Confutzée est l'apôtre favori du patriarche de Ferney ». Convaincus que seule l'agriculture constituait une activité réellement productive et rentable pour un pays, ils voulaient étendre au maximum les cultures, supprimer tout ce qui n'était pas terre labourée ; protestaient contre les grandes propriétés de prestige qui ne rapportaient rien, etc. La conception physiocratique de l'ordre naturel du monde dont l'État est le gardien (et non le créateur), que développe le théoricien du mouvement, François Quesnay (1694-1774), auteur du *Despotisme de la Chine* (1767), se trouvait en somme – au niveau théorique tout au moins – en accord avec la notion chinoise d'ordre cosmique liée à la pratique des travaux agricoles. Il faut en effet se rappeler que les activités agricoles et séricicoles remontent à la plus haute antiquité chinoise, et ont souvent été décrites dans les textes anciens. Elles étaient considérées comme les fondements mêmes de l'activité économique et sociale. L'empereur en était le garant, comme l'indique la cérémonie du traçage du premier sillon, qu'il accomplissait une fois l'an, au printemps, pour marquer le début des activités agraires. Tout ceci est très bien exprimé dans un album poétique, accompagné de magnifiques illustrations, composé par l'empereur Kangxi lui-même, le *Gengzhitu*, composé à la fin du XVII^e siècle d'après des versions plus anciennes de ce manuel, qu'on peut comparer aux évocations d'Hésiode dans *Les Travaux et les Jours*. C'est une peinture idéalisée de la vie des champs, du travail de l'agriculteur et du sériciculteur chinois, qui chante le bon ordre du monde, sous la protection du titulaire du « mandat du Ciel » : « Je pense au fondement de la vie du peuple », dit Kangxi dans un de ces poèmes, « vêtements et nourriture dépendent du Ciel » ; ou encore : « Si l'agriculture est atteinte, c'est l'origine de la famine, si les travaux féminins sont gâtés, c'est l'origine du froid intense »⁵¹. C'est donc aussi une œuvre de propagande, dans laquelle l'empereur cherche à convaincre de sa proximité avec le monde rural. L'ouvrage est une excellente source de documentation sur le labeur quotidien des paysans chinois, sur l'organisation collective du travail, et la structure des relations familiales au village. Or, des planches extraites de cet ouvrage, ou d'autres livres chinois consacrés à l'agriculture furent envoyés en France par les jésuites. Ils se retrouvèrent notamment dans la fameuse *Description géographique, historique*, etc. (1735) du père Du Halde. Nous savons que les physiocrates s'intéressèrent à tous ces ouvrages, et que, même, on imita, dans différentes cours de l'Europe, la cérémonie agraire du traçage du premier sillon. En effet, un étonnant témoignage de cette cérémonie est fourni par une gravure conservée à Versailles, intitulée : « Monseigneur le Dauphin labourant », représentant Louis XVI ouvrant un sillon sur fond de campagne française⁵².

⁵¹ *Le Gengzhitu. Le livre du riz et de la soie. Poèmes de l'empereur Kangxi, Peintures sur soie de Jiao Bingzhen*, présentation de N. MONNET, Paris, J. C. Lattès, 2003, p. 21. Voir aussi P. PELLISOT, « À propos du *K'eng tche t'ou* », *Mémoires concernant l'Asie orientale*, 1, 1913, pp. 65-122.

⁵² F. FIEDELER, « Himmel, Erde, Kaiser. Die Ordnung der Opfer », dans *Europa und die Kaiser von China. Berliner Festspiel*, Insel Verlag, 1985, pp. 65-71, ici, p. 68.

De l'adaptation à l'hybridation

Un dernier exemple, enfin, de ce rôle de médiateurs culturels assumé par les jésuites est la présence, en Chine même, de missionnaires exerçant à la cour une activité d'artistes, de décorateurs et d'architectes, qui ont élaboré sur place une étrange formule artistique, mélangeant le style européen et le style chinois. C'est le cas du palais-jardin, offert par l'empereur Yongzheng à son fils Qianlong, qui deviendra le *Yuanmingyuan*, le *Jardin de la clarté parfaite*, stupéfiant exemple d'architecture sino-européenne⁵³, fortement influencée par le baroque italien, les réalisations de Guarini et de Borromini ; et dont les maîtres d'œuvre furent le peintre Giuseppe Castiglione (*Lang Shining*, 1688-1766)⁵⁴ et le mathématicien Michel Benoist (*Jiang Youren*, 1715-174). Le premier, né à Milan, arrivé en Chine en 1715, passa plus de cinquante ans à Pékin, et fut fort apprécié de Qianlong, dont il fit de nombreux portraits destinés à illustrer la politique de prestige impérial. Le second avait acquis en France des notions d'hydraulique, qui l'amènèrent à concevoir toute la machinerie des « grandes eaux » agrémentant un ensemble architectural extravagant, d'aspect européen par les façades, le jeu des colonnes et des pilastres, mais authentiquement chinois par la toiture et les décorations. Parmi d'autres travaux d'ingénierie, il imagina une horloge hydraulique, dont les heures étaient figurées par douze représentations d'animaux crachant des gerbes d'eau dans un bassin.

Le statut esthétique de ces réalisations n'est pas clair : tantôt, on s'est borné à les présenter comme un témoignage de l'influence occidentale sur l'art chinois, connecté à un programme propagandiste visant à confirmer l'ancrage culturel européen du christianisme⁵⁵ ; tantôt on les a plutôt vues comme un type particulier de « chinoiserie », produite non plus en Occident, mais en Chine⁵⁶ ; ou qualifiées, de façon assez peu nette, de « chinoiseries européennes »⁵⁷. Ces qualifications souffrent en réalité d'un préjugé européocentriste, qui persiste à maintenir l'expression du « goût chinois » dans le cadre général assez flou de « l'exotisme oriental », et à interpréter la chinoiserie

⁵³ Sur ces palais, voir M. PIRAZZOLI-T'SERTEVENS, « Les palais européens. Histoire et légendes », dans *Le Yuanmingyuan. Jeux d'eau et palais européens du XVII^e siècle à la cour de Chine*, Paris, Éd. Recherche sur les civilisations, 1987, pp. 6-10 ; Che Bing CHIU, *Yuanming Yuan. Le jardin de la clarté parfaite*, Grenoble, Éd. de l'imprimeur, 2000.

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

⁵⁵ P. PELLIOU, *Les Influences européennes sur l'art chinois au XVII^e et au XVIII^e siècle. Conférence faite au Musée Guimet le 20 février 1927*, Paris, Imprimerie nationale, 1948.

⁵⁶ R. PICARD, *Les Peintres jésuites à la cour de Chine*, Grenoble, Éd. des 4 Seigneurs, 1973 ; M. BEURDELEY, *Peintres jésuites en Chine au XVIII^e siècle*, Paris, Anthèse, 1996.

⁵⁷ Communication de LIU CHIULAN (« La chinoiserie en France et la chinoiserie européenne en Chine. Étude sur la porcelaine au XVIII^e siècle »), présentée à l'occasion des rencontres internationales France Chine, à la Faculté des Arts de l'Université de Hong-Kong, 16-18 juin 2008.

comme une formule esthétique dont la Chine n'offrirait en réalité qu'un prétexte assez vague. C'est sans aucun doute le cas d'artistes particulièrement inventifs en la matière, comme l'ornemaniste, peintre animalier et grand-maître du style rocaille, Christophe Huet (1700-1759)⁵⁸, auteur des décorations chinoises de Chantilly ; du château de Champs-sur-Marne (1747) ; et de l'hôtel de Rohan-Strasbourg, à Paris, où l'on peut effectivement admirer son fantasmagorique « cabinet des singes » (1751-1752)⁵⁹ : des singes porteurs de lanternes, revêtus de costumes aristocratiques, chassant le daim ou le sanglier, y côtoient des Chinois couchés dans des hamacs, ainsi que des alchimistes affairés dans leurs officines. Mais, outre le fait que certains travaux, sur Watteau notamment⁶⁰, ont contribué à revaloriser l'apport spécifiquement chinois à la chinoiserie européenne, l'activité des missionnaires de Pékin mériterait peut-être d'être vue sous un autre angle ; celui d'une série de stratégies politiques, scientifiques, et culturelles innovantes, qui trouvent aussi leur place dans une réflexion originale sur l'altérité, émanée de la Compagnie de Jésus, sorte de « multinationale » avant la lettre, promotrice d'une nouvelle vision du monde, que nous pourrions qualifier de multipolaire⁶¹. Ce qui s'est passé, en effet, à partir des grandes découvertes et de l'élargissement des horizons géographiques et culturels intervenus 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 Philippines⁶². À l'intérieur de cet immense espace a circulé une masse impressionnante d'informations en tous genres ; culturelles, religieuses, techniques, scientifiques, etc. Nous comprenons mieux aujourd'hui que ces échanges, qui ressortissent en quelque sorte d'une « première mondialisation », ont fait émerger une réalité jusque-là occultée par des schémas binaires de confrontation et des logiques identitaires ; c'est-à-dire une logique de transaction, d'hybridation, voire même de métissage. Pendant toute cette période, l'histoire de la mission de Chine apparaît donc comme un aspect particulier de la relation interculturelle entre deux civilisations extrêmement différentes l'une de l'autre, mais qui ne s'en sont pas moins rencontrées avec un réel succès, préfigurant ainsi un modèle culturel qui s'impose de plus en plus à l'attention de la *World History* : non plus un modèle antithétique, mais plutôt un schéma réticulaire axé sur les zones de contacts, les relations transversales, les axes de communication. Le cadre d'interrogation concernant le rôle des jésuites dans la transaction avec l'Asie passe en réalité par un

⁵⁸ L. DIMIER, « Christophe Huet peintre de chinoiseries et d'animaux », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 14, 1985, pp. 352-366 ; 487-496 ; et R. A. WEIGERT, « Un collaborateur ignoré de Claude III Audran. Les débuts de Christophe Huet décorateur », dans *Études d'art publiées par le musée des Beaux-Arts d'Alger*, t. 7, 1952, pp. 63-78.

⁵⁹ P. BECHU et C. TAILLARD, *Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg. Marchés de construction et de décor*, Paris, Somogy, 2004.

⁶⁰ M. 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), pp. 19-46.

⁶¹ F. TINGUELY, « Le monde multipolaire des missionnaires jésuites », dans *La Renaissance décentrée. Actes du Colloque de Genève*, 28-29 septembre 2006, pp. 61-72.

⁶² John. E. WILLS Jr., « Maritime Asia, 1500-1800 : the Interactive Emergence of European Domination », *American Historical Review*, vol. 98, n° 1, 1993, pp. 83-105.

mode d'interaction et de communication, qui commence seulement à susciter l'intérêt des chercheurs⁶³. C'est ainsi que, dans une étude récente sur Castiglione, Michèle Pirazzoli-T'Serstevens constate qu'en effet « l'exotisme européen » a fécondé l'art à la cour de Chine au XVIII^e siècle, et le juge historiquement comme une « intrusion détonante », tant pour les Européens que pour les Chinois : Qianlong ne s'intéressait sans doute pas réellement à l'Europe, les missionnaires servant seulement de caution à la démonstration du cosmopolitisme de la dynastie mandchoue⁶⁴. Mais, du point de vue missionnaire, *le yuanmingyuan* se voulait un aspect particulier de la stratégie globale d'adaptation inaugurée par le père Ricci et un exemple convaincant d'accommodation au style mandchou du baroque européen ; une formule avancée d'art sino-européen, mélange hybride de réalité et de fantasme posant les bases de ce qui deviendra « l'art missionnaire »⁶⁵. D'une part, les jésuites ont systématiquement exploité l'engouement pour la Chine qui s'était éveillé en Europe, en y envoyant leurs relations, leurs planches et leurs dessins, afin de convaincre leurs contemporains et corréligionnaires de soutenir la mission⁶⁶. D'autre part, ils ont élaboré sur place une formule esthétique *métissée*, qui préfigure l'inculturation religieuse⁶⁷. C'est ce qu'on voit dans l'œuvre de Jean-Denis Attiret⁶⁸, parti en février 1737 pour la Chine,

⁶³ Voir la remarquable modélisation proposée par N. STANDAERT S. J., « Méthodologie de l'histoire du contact entre cultures : le cas de la Chine au XVII^e siècle », dans J. SCHEUER et P. SERVAIS (éd.), *Passeurs de religions. Entre Orient et Occident (Rencontres Orient-Occident, 6)*, Louvain-la-Neuve, 2004, pp. 25-70.

⁶⁴ *Giuseppe Castiglione (1688-1766), peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris, Thalia, 2007, pp. 160-161.

⁶⁵ Un constat déjà fait par R. ÉTIEMBLE, *L'Europe chinoise, op. cit.*, vol. 2, p. 74, et G. COMBAZ, « La peinture chinoise », *Mélanges chinois et bouddhiques*, Bruxelles, 1939, pp. 11-149.

⁶⁶ G. LOEHR, « L'artiste Jean-Denis Attiret et l'influence exercée par sa description des jardins impériaux », dans *Actes du Colloque international de sinologie (La Mission française de Pékin aux XVII^e et XVIII^e siècles. Chantilly, 1974)*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 69-83 ; ici, p. 75.

⁶⁷ G. H. HARRIS, « The Mission of Matteo Ricci. A Case Study of an Effort at Guided Cultural Change in China in the Sixteenth Century », *Monumenta Serica*, vol. 25, 1966, pp. 1-168 ; et Y. RAGUIN, « An Example of Inculturation. Matteo Ricci », *Lumen Vitae*, vol. 40, 1985, pp. 30-35 ; D. E. MUNGELLO, *Curious Land : Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*, Stuttgart, Steiner Verlag, 1985.

⁶⁸ PFISTER, *op. cit.*, vol. 2, n° 356, pp. 787-792 ; H. BERNARD, *Le Frère Attiret au service de K'ien-Long (1735-1768). Sa première biographie, écrite par le Père Amiot, rééditée avec notes explicatives et commentaires historiques*, Shanghai, Université Aurore, 1943 (Série culturelle des hautes études de Tientsin), qui réédite la « Lettre du P. Amiot, jésuite, concernant la mort, les principales circonstances de la vie du frère Jean-Denis Attiret, de Dole, jésuite, peintre de l'empereur de Chine, mort à Pékin le 8 décembre 1768 » publiée dans le *Journal des savants* en juin 1771 pp. 406-420 (reproduction intégrale, mais sans notes explicatives, par le père Ed. TERWECOREN, « Jean-Denis Attiret peintre et missionnaire. Lettre inédite du Père Amyot », *Collection de précis historiques. Mélanges littéraires scientifiques*, Bruxelles, J. Vandereydt, t. 7, n° 114, 15 sept. 1856, pp. 437-453 ; n° 115, 1^{er} oct. 1856, p. 461-477 ; n° 116, 15 oct. 1856, p. 485-500) ; ainsi que Paul PELLIOU, *Les Influences européennes sur l'art chinois au XVII^e et au XVIII^e siècle. Conférence faite au Musée Guimet le 20 février 1927*, Paris, Imprimerie nationale,

où les missionnaires, désireux de capter la bienveillance de l'empereur, demandaient des artistes. 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 St.-Louis. À Pékin, le premier tableau qu'il offrit à l'empereur représentait *L'Adoration des rois*, qui plut beaucoup au souverain. Celui-ci l'appela à travailler journellement auprès de lui, de sorte qu'il devint le peintre préféré du Fils du Ciel. Mais il ne s'adonnait qu'à l'histoire et aux portraits : on l'obligea alors à se transformer en peintre de paysages, de batailles, de fleurs. L'empereur ne voulut pas qu'il travaillât à l'huile, et le contraignit à se lancer dans la détrempe. Attiret fut obligé de prendre des leçons des peintres chinois, et d'apprendre à maîtriser l'exacte représentation des fleurs, et du feuillage des arbres, etc. Il fut contraint de peindre à l'eau, d'apprendre les rudiments d'une technique qui lui était étrangère. L'empereur, en récompense, le créa mandarin ; dignité qu'il devait refuser. Et Attiret de souligner à quel point il souffrit d'être contraint à se plier à l'usage local ! On estimait, selon lui, que le fait d'être admis en la présence de l'empereur, de pouvoir lui parler, était une récompense suprême, dont il devait s'estimer satisfait :

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 travaux⁶⁹.

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

Que la correction soit bien ou mal, il en faut passer par là sans oser rien dire. Ici l'empereur sait tout, ou du moins la flatterie le lui dit fort haut, et peut-être le croit-il : toujours agit-il comme s'il en était persuadé⁷⁰.

Attiret est l'auteur de la lettre célèbre, datée du 1^{er} novembre 1743, qui allait susciter dans toute l'Europe un intérêt passionné et déterminer la vogue du jardin anglo-chinois⁷¹. Sa description introduisit dans l'esthétique des jardins un principe

1948 ; et, plus récemment, le catalogue de l'exposition *Jean-Denis Attiret, un Dolois du XVIII^e siècle à la cour de l'empereur de Chine*, Musée des Beaux-Arts de Dole, 2 mai-31 août 2004. Voir G. LOEHR, « L'artiste Jean-Denis Attiret et l'influence exercée par sa description des jardins impériaux », dans *Actes du Colloque international de sinologie (La Mission française de Pékin aux XVII^e et XVIII^e siècles)*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 69-83.

⁶⁹ L. AIMÉ-MARTIN (éd.), *Lettres édifiantes et curieuses*, op. cit., vol. 3, p. 793.

⁷⁰ 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, pp. 99-106.

⁷¹ L. AIMÉ-MARTIN (éd.), *Lettres édifiantes*, op. cit., vol. 3, pp. 786-795.

de diversité, qui allait attirer l'attention de Voltaire, acquis, suite à cette lecture, à la cause de la relativité du *Beau* : « Quand frère Attiret vint de Chine à Versailles, il le trouva petit et triste », déclare en effet le patriarche de Ferney⁷². D'autres relations jésuites encore parvinrent en Europe, dont la lettre du père Michel Benoist à M. Papillon d'Auteroche, « Sur les jardins, les palais, les occupations de l'empereur ». Benoist y rappelait ses activités et ses fonctions à la cour de Chine. Il décrivait les « jardins enchantés » de la résidence d'été à quelques lieues de la capitale, insistait sur le fait qu'en Chine, la vue n'est jamais fatiguée, parce qu'elle est toujours bornée à un espace qui lui est proportionné. Il parlait des canaux dont les parapets paraissent de pierre brute, des grottes, cavités artificielles qui imitent la nature, etc.⁷³ Ce fut la formule codifiée par l'architecte anglais William Chambers en 1757, dans ses *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Ustensiles, etc.*, où se trouve exposée une doctrine des jardins promouvant le principe d'une mise en scène très savante conduisant le promeneur de surprise en surprise⁷⁴. Le maître-mot était ici un vocable d'origine japonaise, *sharawadgi*, pour désigner une esthétique illusionniste camouflant le dessein d'ensemble sous l'apparente irrégularité de dissymétries gracieuses et pittoresques⁷⁵. Avec Chambers commença à s'implanter dans la conscience esthétique l'idée d'une dimension psychologique des jardins, qui faisait la part belle à des facultés très prisées par le XVIII^e siècle : l'imagination et le sublime. Un type architectural allait connaître en Europe un succès phénoménal : la pagode, dont le modèle était la pagode de Nanjing, une construction qui 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), édifiée par le duc de Choiseul sur ses terres, près d'Amboise ; le pavillon du thé du Château de Sans-Souci, à Potsdam, réalisée pour Frédéric II ; et – l'œuvre la mieux conservée de toutes – le pavillon chinois de Drottningholm, construit dans les environs de Stockholm⁷⁶. Plutôt que de « chinoiserie européanisée », on pourrait parler d'un style international sino-européen, inscrit dans un mouvement de va-et-vient entre l'Occident et l'Extrême-Orient. Il serait par conséquent souhaitable que l'interprétation de la chinoiserie se dégage de la logique antithétique dans laquelle elle a trop souvent été enfermée : non pas une émanation exclusivement « occidentale » de produits importés ; mais la trace matérielle d'un dialogue amorcé par les acteurs d'une relation qui a également comporté, sinon de véritables réciprocités, du moins, au plan idéologique en tout cas, des congruences significatives.

⁷² Article « Beau » des *Questions sur l'Encyclopédie*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Moland, Paris, Garnier, vol. 17, 1, 1878, p. 559.

⁷³ L. AIMÉ-MARTIN (éd.), *Lettres édifiantes*, op. cit., vol. 4, 16 nov. 1767, pp. 120-123.

⁷⁴ Sur l'art des jardins au XVIII^e siècle, voir O. SIRÉN, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York, The Ronald Press Company, 1950 ; Che Bing CHIU, *Yuanmingyuan*, op. cit. ; M. MOSSER, « Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques », dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 258-76.

⁷⁵ Voir M. MOSSER, « Ces palais fabuleux... au milieu d'un désert », dans *Pagodes et dragons*, op. cit., pp. 79-85.

⁷⁶ Å. SETTERWALL, S. FOGELMARCK et B. GYLLENSVÄRD, *The Chinese Pavilion at Drottningholm*, Malmö, Allhems Förlag, 1974.

Le roi et la pagode : l'Extrême-Orient dans les collections royales françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles

Stéphane CASTELLUCCIO

Louis XIV

Depuis le Moyen Âge et surtout à partir du XVI^e siècle avec les premières importations par les Portugais de laques et de porcelaines d'Orient, ces objets ont fasciné les Européens par leur rareté, le mystère de leur origine et de leur fabrication, la beauté et la noblesse de leur matière. Tous les grands constituèrent les premières collections, tandis qu'en France, Louis XIV fut le premier souverain à réunir des ensembles importants dans ces domaines. De 1661 à la fin de la décennie 1670, le jeune roi céda à la mode des produits d'Extrême-Orient, importés en quantités croissantes par les Compagnies hollandaise, anglaise et française des Indes orientales.

Les laques

Les laques ont été acquises à moins grande échelle que les porcelaines, en raison de leur rareté sur le marché européen¹. Le Garde-Meuble acquit des cabinets de

¹ Liste des abréviations employées dans les notes :

A. N. : Archives nationales.

B. n. F., mél. Colbert : Bibliothèque nationale de France, mélanges Colbert.

B. n. F., ms. fr. : Bibliothèque nationale de France, manuscrits français.

Il m'est agréable de remercier Anne-Lise DESMAS pour sa relecture attentive et ses critiques.

Pour les importations de porcelaines et de laques par la Compagnie française des Indes orientales, voir S. CASTELLUCCIO, « La Compagnie française des Indes orientales et les importations d'objets d'art pendant le règne de Louis XIV », dans *Actes du colloque international sur L'Objet d'art en France du XVI^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire*, publiés par M. FAVREAU et P. MICHEL, Bordeaux, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset et l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2007, pp. 117-127.

la Chine au marchand mercier François Lescot avant 1663 et un autre « cabinet de vernis de la Chine garni d'argent » à Jacques Périgon en 1665². En septembre 1666, Louis XIV acheta « un grand cabinet de la Chine à estages [...] auquel Sa Majesté a fait atacher dix feuilles d'argent représentant les travaux d'Hercule »³. En 1669, Nicolas Du Goix fournit « quinze pièces de vernis de la Chine », certainement des boîtes et autres petits objets compte tenu de la modestie de la facture, et Levasseur et Bellavoyne livrèrent 2 paravents de six feuilles de la Chine⁴.

Comptes et journal du Garde-Meuble n'enregistrent ensuite aucune autre entrée, alors que les achats continuèrent. À la mort de Louis XIV, l'Inventaire général comptait 33 cabinets et 11 coffres et cassettes de laque sur les 841 numéros du chapitre des « Tables, cabinets et guéridons », soit 5,2 %. À cela s'ajoutaient 10 paravents, 10 boîtes et 8 tablettes de laque dans celui des « Différens ouvrages de la Chine »⁵.

Les porcelaines

Le Garde-Meuble procéda tout d'abord à quelques achats comme des « petits ouvrages et pièces curieuses de porcelaine », durant l'été 1662⁶. Au cours du premier semestre 1664, Huveau livra 6 vases et cinq ans puis, en 1669, Nicolas du Bois vendit « quatre grands pots à bouquets de porcelaine »⁷. Lors de son voyage en Hollande au début de l'année 1670, le marchand Jean Pitan acheta pour le roi « une grande urne de porcelaine avec son couvert [*sic*] quy a une pomme de filigrane d'argent quy le termine »⁸.

Dans les années 1670, outre les porcelaines achetées le 28 mars 1673 à la vente après décès de Jean Migné⁹, le Garde-Meuble s'adressa à des marchands. En 1671, le faïencier Lemaire livra 1 063 porcelaines, puis en fournit 133 autres en 1677¹⁰, et enfin 70 « de diverses formes et grandeurs » dans le second semestre 1679. Cette même année, le marchand mercier Charles Le Brun en livra 93 dites « de Perse », bien

² B. n. F., mél. Colbert 266, f° 140-140v° et mél. Colbert 270, f° 10.

³ A. N., O¹ 3304, f° 82. J. GUIFFREY, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous le règne de Louis XIV (1663-1715)*, Paris, Rouam, 1885-1886, vol. 1, p. 67, n° 532 et 2, p. 150, n° 227.

⁴ A. N., O¹ 2816, chapitre 30 ; O¹ 3304, f° 158, 173. Ils sont à rapprocher des 2 paravents n° 4 et 5 (A. N., O¹ 3336, f° 342v°).

⁵ A. N., O¹ 3336, f° 114-216 n° 19-21, 26-32, 40-46, 97-103, 106-110, 141, 151, 158, 178-185, 227, 632, 769, 774-775, 788 et f° 342-352, n° 4-9, 20-21, 24-31, 34-43, 45-47, 49-53, 60-61, 63-68, 72-80, 82, 86, 96.

⁶ B. n. F., mél. Colbert 264, f° 282-282v°.

⁷ B. n. F., mél. Colbert 268, f° 18v° et mél. Colbert 281, f° 15v°.

⁸ B. n. F., mél. Colbert 285, f° 20v° ; A. N., O¹ 3304, f° 192. J. GUIFFREY, *op. cit.*, 1885-1886, I, p. 191, n° 129.

⁹ B. n. F., mél. Colbert 291, f° 103v°-104 ; A. N., O¹ 3305, f° 12. J. GUIFFREY, *op. cit.*, 1885-1886, vol. 1, col. 675 ; A. SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II. Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 315, 340.

¹⁰ B. n. F., mél. Colbert 300, f° 581v°. J. GUIFFREY, *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV (1664-1715)*, Paris, Imprimerie nationale, 1881-1901, 5 volumes, 1, col. 490, 491, 938 ; A. N., O¹ 3333, f° 152.

que la plupart fussent chinoises¹¹. Il s'agissait là de la dernière acquisition enregistrée alors que le Garde-Meuble continuait de s'enrichir dans ce domaine : le 30 janvier 1681, le chapitre des porcelaines comportait 1 145 pièces, puis 2 714 en 1718¹².

Leur usage dans les résidences royales

Entre 1660 et 1673, 517 porcelaines prirent place « par ordre du Roy en son chasteau de Versailles » pour y « servir en divers endroits ». Parmi celles livrées « pour mettre dans les appartemens du château de Saint-Germain-en-Laye », 111 gagnèrent celui du Val, tout proche. Vincennes et les Tuileries en reçurent également¹³. Louis XIV cédait à la mode envahissante des porcelaines disposées sur les cheminées, les corniches, au-dessus des portes et sur les cabinets de laque. Cette recherche d'un effet décoratif donné par un grand nombre de pièces expliquait les acquisitions massives¹⁴.

Des cabinets de laque furent portés à Vincennes dès 1663, tandis qu'en 1666 Versailles abritait 7 cabinets, 8 coffres, 5 tables et 14 boîtes, dont partie était de vernis occidental. Un de ces cabinets partit pour les Tuileries en 1667. Des paravents furent envoyés à Versailles en 1669¹⁵. Parallèlement, les tiroirs de 7 cabinets avaient « servy à faire des boîtes pour feus le Roy et la Reine »¹⁶. Les souverains semblent avoir plus apprécié les laques transformées en objets raffinés qu'en meubles dans leur intérieur.

La sensibilité de Louis XIV évolua durant la décennie 1680. Le roi, âgé de 40 ans, avait mûri et son goût s'était assagi. La mort de la reine Marie-Thérèse en 1683 et son remariage avec M^{me} de Maintenon entraînèrent la fin des fantaisies de jeunesse. L'installation de la cour à Versailles, le 6 mai 1682, marqua une rupture : de maison de plaisance où toute liberté était permise, Versailles devint le siège officiel de la monarchie dont la magnificence exprimait la dignité de la Couronne de France. Désormais, seules des matières nobles et prestigieuses meublaient Versailles, marbres, brocards, mobilier d'argent, car « l'opulence et le luxe, tout cela est convenable à un grand Roy » pour exprimer dignement son rang¹⁷.

Comme ses contemporains, Louis XIV succomba dans un premier temps à la mode pour ces productions d'Extrême-Orient mais, à ses yeux, porcelaines et laques ne participaient pas à l'expression de la dignité royale. Si en 1685, M^{lle} de Scudéry

¹¹ B. n. F., mél. Colbert 302, f° 340-341.

¹² J. GUIFFREY, *op. cit.*, 1885-1886, vol. 2, p. 85 note 1 et pp. 86 et 91 (un numéro peut désigner plusieurs porcelaines). A. N., O¹ 3335, f° 162-242v°.

¹³ B. n. F., mél. Colbert 268, f° 18v° ; mél. Colbert 281, f° 15v° ; mél. Colbert 302, f° 340-341 ; A. N., O¹ 3333, f° 148-149v°, n° 1-65 et f° 151v°-152, n° 161-188.

¹⁴ Pour le goût des amateurs, voir S. CASTELLUCCIO, *Le Goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Monelle Hayot, à paraître.

¹⁵ B. n. F., mél. Colbert 266, f° 140-140v° ; A. N., O¹ 3304, f° 75, 158, 173 ; O¹ 3450, f° 112, 114v°-118v°. B. SAULE, « Le premier goût du roi à Versailles. Décoration et ameublement », *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1992, pp. 137-148.

¹⁶ A. N., O¹ 3336, f° 115-115v°, 116v°-117v°, n° 29-32, 41, 42, 46.

¹⁷ P. MICHON, dit l'abbé BOURDELLOT, *Relation des assemblées faites à Versailles dans le grand Appartement du Roy pendant ce carnaval de l'an 1683*, Paris, Pierre Cottard, 1683, p. 8.

décrivait dans le Cabinet des Médailles de Versailles des « porcelaines de la Chine et du Japon de toutes les manières », aucun témoignage postérieur n'en mentionne¹⁸.

Après 1690, aucune porcelaine ni laque ne figurait dans les appartements royaux à Versailles, à Fontainebleau, à Compiègne ou à Trianon. Dans l'inventaire de Versailles dressé en 1708, sur les 21 pièces de laque recensées (8 coffres, 6 cabinets, 6 paravents et un râtelier), seul un cabinet prenait place dans le cabinet de Madame Palatine, belle-sœur du roi, toutes les autres étant remises dans les garde-meubles du grand commun et des écuries. De même, le présent de l'empereur de Chine Kangxi, présenté à Louis XIV par le père jésuite de Fontenay en septembre 1700, avait été intégralement déposé dans le garde-meuble du château¹⁹. Le plus surprenant reste l'absence de porcelaines dans ces divers garde-meubles, alors que le don de l'Empereur de Chine en comprenait et que plus de 500 pièces furent rapatriées de Versailles à Paris en 1752²⁰. Seuls les quatre vestibules de Marly abritaient chacun 2 jattes et 2 urnes sur et sous leurs tables, tandis que le Salon accueillait 8 urnes bleues et blanches qui seules restèrent jusqu'à la Révolution²¹.

Louis XV

Les laques

Louis XV monta sur le trône en 1715, à peine âgé de cinq ans. Durant la jeunesse du souverain, Moïse Augustin de Fontanieu, intendant du Garde-Meuble, eut toute liberté pour la gestion du mobilier royal, pour acquérir et meubler les appartements royaux. En décembre 1720, il fit acheter à La Rochelle un grand paravent de 12 feuilles et 30 coffres de laque de Chine or sur fond noir²². Fontanieu enrichissait les réserves de meubles de laque en prévision de leur réutilisation, après découpage, insérés dans des boiseries ou sur des meubles d'ébénisterie. Ainsi, le 27 janvier 1744, le Garde-Meuble délivra au marchand mercier Thomas Joachim Hébert un paravent de 6 feuilles de laque noir du Japon pour la réalisation d'une commode (Fig. 10), de deux encoignures et d'un bureau, livrés le 17 octobre suivant pour la chambre et le cabinet de Louis XV à Choisy²³.

Malgré cet emploi concret, la réussite esthétique et les économies réalisées en fournissant le matériau le plus coûteux, le Garde-Meuble vendit au cours de trois

¹⁸ M. DE SCUDÉRY, *Conversations nouvelles sur divers sujets dédiés au Roy*, H. Wetstein et H. Des-Bordes, Amsterdam, 1685, p. 12 ; *Mercure galant*, sept. 1686, 2^e partie, pp. 289-290 ; S. CASTELLUCCIO, *Les Collections royales d'objets d'art de François I^{er} à la Révolution*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2002, p. 117.

¹⁹ A. N., O¹ 3445, f^o 36v^o n^o 97 chez Madame, f^o 75 n^o 158, f^o 88v^o n^o 105, f^o 89-89v^o n^o 4-9, f^o 90v^o n^o 25-31, 98, 774 et 775, f^o 93 n^o 227, f^o 106-107v^o ; O¹ 3336, f^o 114-216, 342-352. *Mercure galant*, septembre 1700, pp. 284-285.

²⁰ A. N., O¹ 3664⁵.

²¹ A. N., O¹ 3335, f^o 162-242v^o. S. CASTELLUCCIO, *Le Château de Marly sous le règne de Louis XVI*, Paris, R. M. N., *Notes et documents des musées de France*, n^o 29, 1996, pp. 53, 77 ; S. CASTELLUCCIO, *op. cit.*, 2002, p. 83.

²² A. N., O¹ 3309, f^o 275v^o-276 ; O¹ 3336, f^o 352v^o-353, n^o 107 et 108.

²³ A. N., O¹ 3313, f^o 143v^o ; O¹ 3313, f^o 155, n^o 1327-1329 ; O¹ 3336, f^o 273-273v^o et f^o 342v^o, n^o 6.

ventes la quasi-totalité des meubles de laque. Cette pratique commença dès 1741, avec la vente aux enchères aux Tuileries de quelques pièces considérées comme hors d'usage car démodées ou en mauvais état. Entre le 18 avril et le 17 mai de cette année, 3 cabinets, 6 coffres et plusieurs boîtes, cassettes... furent aliénés²⁴.

Le 3 février 1751, le cabinet présent dans l'appartement de Madame en 1708 fut vendu au Louvre²⁵. Cependant, la dispersion la plus spectaculaire eut lieu en juillet et août suivants lorsque 25 cabinets, 5 coffres et une cassette furent mis aux enchères lors de la vente qui se tint aux Tuileries²⁶. En juillet et août 1752, toujours aux Tuileries, un cabinet et 36 coffres, dont les 30 qui avaient été acquis en 1720 connurent les enchères²⁷. L'ampleur de ces ventes avait été telle qu'en 1775, le Garde-Meuble de la Couronne ne conservait plus qu'un cabinet, 7 paravents, un coffre et une chaise d'affaire²⁸.

L'autorisation de Louis XV pour ces ventes témoignait de sa relative indifférence vis-à-vis des laques orientales. Le roi ne les avait sans doute pas vues et se fia au rapport présenté par Gaspard Moïse Augustin de Fontanieu, nouvel intendant de son Garde-Meuble. Ce dernier les lui décrivit probablement comme des pièces inutiles et inutilisables dans les résidences royales. Ces ventes massives paraissent d'autant plus surprenantes que, si la mode de présenter les cabinets sur un pied de bois doré comme au siècle précédent était passée, en revanche, l'emploi des panneaux de laque sur des meubles d'ébénisterie était en plein essor. Ainsi, même les cabinets vidés de leurs tiroirs pour Louis XIV et Marie Thérèse auraient pu être employés. Des marchands-merciers achetèrent la plupart de ces laques dans la perspective de leur réemploi. Il est surprenant que l'intendant préféra les vendre plutôt que de fournir cette coûteuse matière première : le prix des meubles commandés en aurait été réduit d'autant et l'administration aurait trouvé un emploi à ces meubles de laque qui l'encombraient.

Louis XV n'appréciait pas les panneaux de laque incrustés dans les boiseries et il n'en fit, semble-t-il, poser aucun dans ses appartements. Rouges ou noirs, le roi les trouvait peut-être trop sombres ou trop présents, et leur préférait la clarté et la gaîté de la polychromie du papier peint « des Indes » ou de la Chine.

En novembre 1750, Louis XV avait acheté auprès du marchand-mercier Lazare Duvaux un paravent de 7 feuilles de « papier des Indes des deux côtés ». Le 7 août de

²⁴ A. N., O¹ 3659, n° 158 et n° 28, 29 et 79 ; O¹ 3664⁶, f° 25v°-31, n° 1-5, 10-16, 17, 19, 24, 26, 28, 29, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 46, 49, 57, 72, 73, 75-79, 85, 90, 91, 93, 158, 632. Les cabinets et les coffres vendus sans numéro n'avaient probablement pas été inventoriés par le Garde-Meuble. D. ALCOUFFE, « Les ventes de Louis XV », dans *De Versailles à Paris. Le destin des collections royales* (collectif), Paris, Centre culturel du Panthéon, 1989, pp. 47-50 ; S. CASTELLUCCIO, *op. cit.*, 2002, pp. 187-189.

²⁵ A. N., O¹ 3314, f° 50v°, n° 97.

²⁶ B. n. F., ms. fr. 7812 : cabinets n° 19, 20, 26, 27, 29-32, 41-46, 100-103, 141, 227 et 769 ; coffres n° 21, 28, 106-108, 110. *Annonces, affiches et avis divers*, 25 juin 1751, p. 97 et 1^{er} juillet 1751, p. 112.

²⁷ B. n. F., ms. fr. 7813, f° 11v° ; A. N., O¹ 3664¹⁰, f° 11v°-12 : cabinet n° 774 et coffres n° 27, 30, 31, 78 et 108 et divers n° 6, 8, 25, 60, 61, 64-68, 83.

²⁸ A. N., O¹ 3344, f° 2 avec le cabinet n° 31, et f° 354-357v° avec les paravents n° 7, 9, 20-23, 107, le coffre n° 80 et la chaise d'affaire n° 82.

l'année suivante, il fit l'emplette chez le même marchand de 10 châssis de « papier des Indes fond blanc à fleurs » pour deux garde-robes à Choisy²⁹. Dans ces années 1750, Louis XV en fit poser dans les pièces où il vivait réellement, comme dans son cabinet à Bellevue ou sa salle à manger en entresol à Marly³⁰.

Louis XV préférait la laque sur des meubles d'ébénisterie, mais cet intérêt restait relatif. En effet, sur les 2 235 numéros supplémentaires inscrits dans le chapitre des meubles d'ébénisterie commandés au cours de son règne, seuls 64 étaient ornés de laque, c'est-à-dire 2,8 %, soit une part encore plus modeste que lors du règne de Louis XIV. À deux exceptions près, tous avaient été livrés entre 1744 et 1755, soit pendant l'apogée du style rocaille, et douze seulement prenaient place dans les appartements du roi.

Outre les trois meubles pour Choisy étudiés ci-dessus, le 22 juin 1748, Duvaux livra un secrétaire et une encoignure ornés de laque de la Chine noire et or pour l'entresol du roi à Compiègne³¹. Avant 1749, Louis XV récupéra la commode livrée par le marchand Julliot le 7 novembre 1741 pour la chambre de la comtesse de Mailly à Choisy et la plaça dans son cabinet en entresol de ce même château³².

L'ébéniste Joubert fournit tous les autres meubles en 1755 avec, le 1^{er} février, une encoignure pour le Grand Trianon, le 15 février un secrétaire de laque fond noir et or pour Choisy et, le 11 septembre, deux commodes ornées de même pour la chambre du roi à Fontainebleau. La dernière livraison eut lieu le 11 mai 1768, avec deux commodes, dont une de laque fond rouge à fleurs, destinées à la chambre et au cabinet de Louis XV au nouveau Petit Trianon³³. A cet ensemble s'ajoutait un « secrétaire d'ancien lacq » acheté par Louis XV à Duvaux, le 17 décembre 1750, celui-ci dut rester la propriété personnelle du souverain, car il n'apparaît pas dans les inventaires du Garde-Meuble³⁴.

Tous ces meubles prirent place dans des pièces où vivait Louis XV, chambres et cabinets, mais uniquement dans des résidences de campagne. Il semble que le mobilier de laque ait été considéré comme élégant et raffiné, mais son aspect original et pittoresque ne lui conférait pas un prestige suffisant pour prendre place à Versailles, siège officiel de la Monarchie, même dans le petit appartement du roi. En homme raffiné, sensible au goût de son siècle, Louis XV sut apprécier les charmes des meubles de laque, mais leur préféra les créations en marqueterie de divers bois.

²⁹ L. DUVAUX, *Livre-journal de Lazare Duvaux*, publié par Louis Courajod, Paris, Société des bibliophiles français, 1873, vol. 2, p. 65 n° 643 et p. 92 n° 883.

³⁰ A.-N. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque des environs de Paris*, Paris, Debure, 1762, pp. 31, 151 ; S. CASTELLUCCIO, *op. cit.*, 1996, p. 114.

³¹ A. N., O¹ 3314, f° 90v°-91, n° 1463-1464.

³² A. N., O¹ 3313, f° 67v°, n° 1271 ; A. N., O¹ 3393.

³³ A. N., O¹ 3316, f° 51 n° 1969 (palais de Trianon), f° 52v° n° 1971 (Choisy), f° 77v° n° 2016 (Fontainebleau) ; O¹ 3318, f° 193, n° 2480 (château de Trianon). La commode de la chambre du roi à Fontainebleau est conservée, déplaquée, dans la collection Wallace à Londres (P. VERLET, *Le Mobilier royal français*, Paris, Picard, 1994, pp. 117-119 ; P. HUGHES, *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*, Londres, The Trustees of the Wallace Collection, 1996, vol. 1, pp. 298-301).

³⁴ L. DUVAUX, *op. cit.*, 1873, vol. 2, p. 70, n° 678.

Entre 1751 et 1757, Louis XV acheta chez Duvaux un cabinet, 5 cabarets et autant de caves ou nécessaires et 6 boîtes. Les nécessaires, richement ornés de serrures et de charnières d'or, étaient garnis de pièces de porcelaine de Vincennes et d'accessoires en or. Selon ce journal, le roi fit présent de 3 boîtes, de 2 nécessaires et d'un cabaret et seule une boîte est indiquée « pour luy ». Il ne semble pas avoir conservé tous ses autres achats³⁵. À sa mort, Louis XV possédait en propre 2 tablettes de laque présentant des portraits, un nécessaire en or dans un coffre de laque, 2 autres en or et porcelaine de Sèvres dans des coffres respectivement de laque noire et rouge, 2 coffrets de laque noire et un troisième de laque rouge, peut-être en vernis Martin³⁶. Il est remarquable que toutes ces pièces de laque remplissaient avant tout une fonction pratique de contenant élégant et n'étaient pas considérés comme des objets d'art décoratif servant à la délectation esthétique de leur propriétaire.

Les porcelaines

La première livraison connue de porcelaines de Chine eut lieu le 18 mai 1743, avec la fourniture par le marchand Hébert d'une « fontaine de porcelaine ancienne truitée gris », montée en bronze doré, accompagnée de sa jatte de même matière et agrémentée de « deux gros chiens de porcelaine ancienne fond blanc et couleurs ». Cet ensemble prit place dans la garde-robe de la nouvelle chambre de Louis XV à Versailles³⁷.

Entre 1750 et 1757, le roi acquit 16 vases d'ornement chez Duvaux, tous montés en bronze doré, dont seul le décor de deux d'entre eux n'est pas décrit : un était de porcelaine bleue, accompagné de deux pots pourris de terre des Indes, 2 autres de Perse, 3 bleu céleste et 6 céladons. Le manque de détail ne permet pas de préciser si la quantité supérieure de ces derniers reflétait le goût du souverain ou si elle était due au hasard du marché et aux ressources de la boutique de Duvaux. Le Roi acheta également 6 girandoles, ornées pour une paire de paons bleus et blancs, pour une autre de magots bleu céleste et pour la dernière de magots blancs. Cette dernière déplut et fut rapportée. Ces porcelaines gagnèrent Choisy, Versailles, La Muette, le palais de Trianon et Compiègne³⁸.

Ces achats surprennent car, comme pour les laques, Louis XV aurait pu puiser parmi les porcelaines du Garde-Meuble pour les faire garnir par l'intermédiaire d'un marchand. Les jugea-t-on en mauvais état ou démodées, alors que les contemporains estimaient les productions orientales du XVII^e siècle supérieures à celles importées en leur temps ? Fontanieu et Louis XV décidèrent qu'elles n'étaient plus dignes de figurer dans les appartements royaux, ce qui expliquerait la vente, du 21 juillet au

³⁵ L. DUVAUX, *op. cit.*, 1873, vol. 2, p. 82 n° 791, p. 84 n° 805 et 811, p. 110 n° 1101, p. 147 n° 1306 et 1346, p. 182 n° 1614, p. 185 n° 1641, p. 188 n° 1672, p. 262 n° 2304 et 2351, p. 318 n° 2800, p. 345 n° 3002.

³⁶ A. N., KK 153. 3, n° 26, 27, 62, 64, 65, 69, 72, 76.

³⁷ A. N., O¹ 3313, f° 113v°. P. VERLET, *Les Bronzes dorés français du XVIII^e siècle*, Paris, Picard, 1987, pp. 57, 296, 365-367.

³⁸ L. DUVAUX, *op. cit.*, 1873, vol. 2, p. 70 n° 70, p. 130 n° 1173, p. 211 n° 1856, p. 228 n° 2006, p. 241 n° 2137, p. 250 n° 2192, p. 307 n° 2700, pp. 376-377 n° 3240.

22 août 1752 aux Tuileries, d'une part importante de ces porcelaines³⁹. Cette vente, la casse et sans doute un coulage régulier entraînèrent de telles pertes qu'en 1775, il ne restait plus au Garde-Meuble que 21 vases, un canard et 4 théières⁴⁰.

Malgré les nombreux achats, aucun vase d'Extrême-Orient ou de Sèvres n'apparaît dans l'inventaire dressé après la mort de Louis XV. Toutefois, ce document paraît partiel et tout ou partie de ses porcelaines avait probablement déjà été partagée entre ses enfants⁴¹. Il reste donc impossible de connaître la composition de la collection personnelle du roi. Ses quelques achats chez Duvaux recensés ne comportaient aucune pièce bleue et blanche ni polychrome. Peut-être moins sensible à l'esthétique orientale qu'à la matière, Louis XV préférait apparemment les couvertes unies aux décors figurés ; quant aux pièces polychromes, les créations européennes, de Saxe, puis celles de Vincennes et enfin de Sèvres, manufacture dont il était propriétaire, eurent sans doute toutes ses faveurs.

Louis XVI

Les laques

Louis XVI hérita de l'ameublement de son grand-père. Il retrouva ainsi les deux commodes de laque de la chambre du roi à Fontainebleau⁴² et, à Choisy, la commode dans sa chambre, le secrétaire dans son cabinet de retraite et, dans le cabinet du conseil le bureau, accompagné d'une commode supplémentaire également de laque⁴³. À Compiègne, Louis XVI disposa dans son cabinet avant sa chambre des bains, la commode de la comtesse de Mailly de l'entresol du roi⁴⁴.

La cour ne venant plus à Choisy, certains meubles furent envoyés dans d'autres résidences royales. En 1785, à Compiègne, le cabinet situé avant la bibliothèque du roi avait reçu un bureau et une commode, tous deux plaqués de laque⁴⁵. Après le démeublement de Choisy, en 1787, le 24 décembre de cette année, la commode livrée par Hébert le 16 juin 1750 « pour servir dans les maisons royales », partit pour le cabinet du conseil de Saint-Cloud⁴⁶. En avril 1788, la pièce des nobles du roi y reçut une commode en vieux et une autre en faux laque⁴⁷.

Tous les meubles réemployés entre 1785 et 1788 avaient été réalisés dans les années 1740 et, malgré leur richesse, paraissaient bien démodés pour meubler les appartements intérieurs du roi, même dans ses résidences de campagne où la volonté d'ostentation était moins forte. Ces ameublements restaient probablement des solutions provisoires dans l'attente du mobilier définitif et ne reflétaient pas un intérêt personnel

³⁹ *Annonces, affiches et avis divers*, 20 juillet 1752, p. 445 et 14 août 1752, p. 500. A. N., O¹ 3660 ; O¹ 3664⁵ ; B. n. F., ms. fr. 7813, f° 20 et suiv.

⁴⁰ A. N., O¹ 3342, f° 327-329v°, n° 1-20.

⁴¹ A. N., K 153.3. C. BAULEZ, « Deux vases de Sèvres de la grande chambre du roi », *Versalia*, n° 3, 2000, p. 26-27.

⁴² A. N., O¹ 3400⁷, p. 3.

⁴³ A. N., O¹ 3381, f° 6v°-7, 8, 9-9v°.

⁴⁴ A. N., O¹ 3393²².

⁴⁵ *Ibid.* Le bureau est dit sans numéro et l'autre commode avait le n° 1198.

⁴⁶ A. N., O¹ 3315, f° 3-3v°, n° 1604 ; O¹ 3344, f° 189-189v° ; O¹ 3432⁶.

⁴⁷ A. N., O¹ 3432⁷ ; leur numéro d'inventaire n'est pas précisé.

de la part de Louis XVI pour la laque. Pour le roi, l'aspect pratique et le confort de son ameublement primaient sur l'esthétique. Malgré les nouveaux aménagements, comme la bibliothèque réalisée en 1774 à Versailles, l'appartement du roi à Saint-Cloud en 1785, ou son petit appartement à Fontainebleau construit en 1785-1786, les meubles nouveaux de laque sont rares.

Le marchand Dominique Daguerre livra le premier, le 14 janvier 1784, avec un grand secrétaire à abattant (Fig. 11) destiné au cabinet intérieur de Louis XVI à Versailles. L'ébéniste Adam Weisweiler l'avait réalisé à partir de la chaise d'affaire de laque du Japon du fonds du Garde-Meuble, complété de panneaux de laque fournis par le marchand ⁴⁸. Les deux autres meubles étaient une paire de commodes, réalisées par l'ébéniste Guillaume Benneman sous la direction de Jean Hauré dans le premier semestre 1788, et destinées à la chambre du roi à Saint-Cloud. Leur fabrication nécessita la découpe de « 4 feuilles de parravents en laque provenant du fond du Gardemeuble de la Couronne donné pour faire ces commodes »⁴⁹. Ainsi, pour ces trois meubles, furent systématiquement employées des laques du règne de Louis XIV ou de Louis XV, alors que trente ans plus tôt, le Garde-Meuble en avait vendu une grande partie. Avec cette réutilisation la Couronne souhaitait-elle faire des économies, ou bien les panneaux de laque se faisaient-ils plus rares sur le marché ? Dans ce même esprit, le 28 mars 1787, Marie-Antoinette autorisa l'emploi de vieux laques provenant « des anciens bahuts et armoires à tiroirs », c'est-à-dire des cabinets, « entassés dans les escaliers de l'ancienne salle de comédie » du château de Saint-Cloud « pour être employés de la manière la plus utile au service de la Reine »⁵⁰.

Les trois meubles de laque neufs restaient très minoritaires en comparaison de l'ensemble du mobilier d'ébénisterie commandé pour le souverain, particulièrement à partir de 1784-1785 avec la politique de remeublement des résidences royales décidée par le ministre des finances Calonne. Ils prirent place à Versailles et dans la chambre du roi à Saint-Cloud. La première était la résidence officielle du souverain et la seconde se voyait promise à accueillir la cour pendant les futurs travaux de reconstruction de Versailles, laquelle ne pouvait accueillir, par souci de dignité, des ensembles démodés.

Avec ces commandes, le Garde-Meuble suivait la mode du temps et leur présence ne témoignait pas d'un goût particulier de Louis XVI pour la laque. En effet, contrairement à son grand-père, son petit appartement n'en renfermait aucune, même découpée et remontée en coffres à nécessaire.

Les porcelaines

Les dernières porcelaines orientales du Garde-Meuble disparurent au cours du règne de Louis XVI, à la suite de casses, de vols et d'une ultime vente. Celles

⁴⁸ A. N., O¹ 3631¹ ; O¹ 3344, f^o 355v^o, chaise d'affaire n^o 82 ; O¹ 3463, pp. 42-43.

⁴⁹ A. N., O¹ 3646 ; O¹ 3432⁷ ; O¹ 3430, pp. 6, 8. P. VERLET, *Le Mobilier royal français*, Paris, Picard, 1990, pp. 116-121. Les seuls paravents du Garde-Meuble susceptibles d'avoir été employés portaient les n^o 7, 20, 21, 96 ou 170 (A. N., O¹ 3344, f^o 354, 354v^o, 356-356v^o, 357v^o). Une de ces commodes, désormais plaquée de marqueterie de marbres, appartient au musée Getty à Los Angeles ; l'autre, également modifiée, se trouve au Palais royal de Madrid.

⁵⁰ A. N., O¹ 1708.154.

disposées dans le château du Val depuis le règne de Louis XIV, sont certainement reconnaissables dans les « porcelaines antiques » vendues les 26 et 27 janvier 1786 au château de Saint-Germain⁵¹. Le nouvel inventaire général en cours de rédaction après 1785 « n'en comporte pas »⁵² : ainsi, toutes celles présentes dans les appartements du roi relevaient soit des Menus-Plaisirs, soit de sa propriété personnelle.

Louis XVI nourrissait une véritable passion envers la manufacture de Sèvres, dont le souverain était le protecteur depuis Louis XV, et ses créations dominaient dans ses appartements. Marly ne contenait que cela⁵³, ainsi que Fontainebleau d'après les annonces des ventes du mobilier lors de la Révolution⁵⁴.

Quelques pièces de Chine et du Japon ornaient Choisy avec, en 1787, « deux pots-pourris de porcelaine de la Chine portés chacun sur deux chiens et garnis de bronze doré d'or moulu », disposés dans le grand salon des jeux, en compagnie de deux des 5 bouquets de porcelaine de Saxe présents dans le château⁵⁵. Cette discrétion se remarquait également à Versailles, où se trouvaient seulement « 2 vases en porcelaine du Japon fond bleu, forme oblongue à personnages chinois, arbres, montés sur leurs pieds de bois dorés et garnis par le haut de bronze idem », placés sur la cheminée du salon de l'Œil-de-Bœuf. Ces pièces sont à rapprocher des 4 vases du Japon ornés du même décor et montés en bronze doré, livrés en 1770 par le mercier Jacques Fallavel, pour le futur Louis XVI à l'occasion de son mariage⁵⁶. Qu'une fois devenu souverain, il les disposât dans son antichambre, de part et d'autre de l'ancienne pendule en vermeil de Louis XIV, témoignait du peu d'intérêt qu'il leur portait. La salle à manger des porcelaines abritait un vase « en porcelaine des Indes fond bleu à médaillons fond blanc, personnage chinois ; le pied et la gorge garni de cuivre doré d'or moulu ». Ainsi, sur les 113 vases que contenait le petit appartement du roi, seuls trois venaient d'Extrême-Orient alors que 105 étaient assurément de Sèvres⁵⁷.

⁵¹ A. N. O¹ 3342, f^o 330-335v^o, n^o27-81. *Affiches, annonces et avis divers*, 25 janvier 1786, p. 218.

⁵² A. N., O¹ 3282. Aucune porcelaine d'Extrême-Orient n'apparaît dans les petites annonces détaillant les ventes du fonds du Garde-Meuble qui eurent lieu du 5 novembre 1793 à fin juin 1794 (*Annonces, affiches et avis divers*, 11 brumaire an II (1^{er} novembre 1793), p. 4633 ; 30 frimaire an II (20 décembre 1793), p. 5361 ; 19 nivôse an II (8 janvier 1794), p. 5615 ; 30 pluviôse an II (18 février 1794), p. 6225 ; 7 ventôse an II (25 février 1794), p. 6325 ; 24 ventôse an II (14 mars 1794), p. 6609 ; 11 germinal an II (31 mars 1794), p. 6904 ; 1^{er} floréal an II (20 avril 1794), p. 7233 ; 21 floréal an II (10 mai 1794), p. 7573 ; 10 prairial an II (29 mai 1794), p. 7823 et 1^{er} messidor an II (19 juin 1794), p. 8126).

⁵³ Arch. dép. des Yvelines, II Q 73 ; B. n. F., ms. fr. 7818. S. CASTELLUCCIO, *op. cit.*, 1996, pp. 115-121.

⁵⁴ *Affiches, annonces et avis divers*, 27 prairial an II (15 juin 1794), p. 8060 ; 7 et 8 thermidor an II (25 et 26 juillet 1794), p. 8609 et 8621.

⁵⁵ A. N., O¹ 3381, f^o 20. La chambre de M^{me} Royale abritait 2 figures de porcelaine de la Chine et son cabinet, 2 pots pourris de même origine. Une urne et 2 vases de porcelaine gros bleu garnis de bronze doré, sans doute de la Chine, ornaient la chambre de la reine (*Ibid.*, f^o 28, 28v^o, 32v^o).

⁵⁶ A. N., O¹ 3029^B. Je remercie Christian BAULEZ de m'avoir indiqué ce document.

⁵⁷ C. BAULEZ, « Deux vases de Sèvres de la grande chambre du roi », *Versalia*, n^o 3, 2000, pp. 26-27.

L'appartement du roi à Saint-Cloud détenait le record avec 7 vases : 2 rouleaux de porcelaine de Chine bleue et blanche à bouchon en cuivre doré, 2 perroquets ancien Japon bleu montés en girandole et 3 pots pourris en terre de Chine à fleurs et feuillages en relief. Il y en avait autant que de porcelaines de Saxe, mais toujours nettement moins que Sèvres, au nombre de 47⁵⁸.

Les origines de ces porcelaines sont difficiles à définir. Compte tenu du peu de goût de Louis XVI pour les productions orientales, celles présentes à Choisy et à Versailles étaient probablement un héritage de Louis XV et celles décrites à Saint-Cloud résultaient de mouvements effectués entre 1789 et 1791. En effet, les comptes de Louis XVI ne mentionnent aucune acquisition à titre privé de porcelaines de Chine ou du Japon, tandis que les paiements à Sèvres sont réguliers et conséquents⁵⁹. Cela confirme la grande indifférence de Louis XVI envers les créations d'Extrême-Orient.

Compte tenu de l'aspect lacunaire des textes et du statut des porcelaines relevant de la propriété privée du souverain au XVIII^e siècle, donc absents des inventaires officiels, la vision de ces collections est très certainement parcellaire. La désinvolture dans la tenue des inventaires, puis les ventes des années 1741 et 1750 témoignaient de l'indifférence des souverains en particulier, et du Garde-Meuble en général, envers les productions d'Extrême-Orient. Pour les contemporains, laques et porcelaines relevaient simplement du mobilier et des bibelots et ils ne leur accordaient en cela pas plus d'attention qu'aux meubles et aux objets décoratifs européens. Il ne s'agissait pour eux que d'objets d'art et non d'œuvres d'art autrement prestigieuses comme les peintures ou les sculptures.

Différents facteurs peuvent expliquer cette indifférence. Depuis le XVII^e siècle, les souverains français n'ont pas eu de modèle à suivre. Anne d'Autriche et Mazarin avaient réuni un nombre réduit de porcelaines et beaucoup plus de laques, mais plus pour suivre la mode que par goût réel : ils ne surent sensibiliser le jeune Louis XIV à leur beauté⁶⁰. L'absence quasi totale de porcelaines et de laques d'Extrême-Orient à Versailles à la fin du règne de Louis XIV n'habitua pas le jeune Louis XV à ce type d'objets, toujours très minoritaires au XVIII^e siècle : Louis XVI n'y fut pas non plus initié.

Parallèlement, aucun de ces souverains n'eut de goût réel pour les créations de la Chine et du Japon, dont l'esthétique différente des canons européens ne les séduisait pas. Au mieux, ils suivirent la mode de leur temps sans zèle excessif, comme Louis XIV et Louis XV, lequel paraît avoir été le plus sensible à ces objets. Au pire,

⁵⁸ C. BAULEZ, « Versailles, vers un retour des Sèvres ? », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n° 5/6, 1991, pp. 62-76.

⁵⁹ R., comte de BEAUCHAMP, *Comptes de Louis XVI*, Paris, Henri Leclerc, 1909, pp. 85, 88, 96, 101, 109, 112, 117.

⁶⁰ Anne d'Autriche laissa à sa mort une porcelaine garnie d'or, 5 boîtes, 4 cabinets, 2 coffres et un paravent « de la Chine » (J. CORDEY, « L'inventaire après décès d'Anne d'Autriche et le mobilier du Louvre », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1930, pp. 209-275). Le cardinal Mazarin avait réuni 31 cabinets et 26 coffres de la Chine, auxquels s'ajoutaient des boîtes, des coffrets... et seulement 13 tasses ou coupes de porcelaines (P. MICHEL, *Mazarin, prince des collectionneurs*, Paris, R.M.N., *Notes et documents des musées de France*, n° 34, pp. 427-430, 496).

il conserva à peine les pièces héritées, tel Louis XVI. Bien que très minoritaire, le nombre des porcelaines orientales dans l'appartement des souverains n'était pas négligeable. L'abandon de celles du Garde-Meuble, peu à peu remplacées par des achats effectués par les Menus-Plaisirs ou par le roi personnellement, indiquaient que seules les pièces à la dernière mode étaient acceptables. La modestie de ces ensembles contrastait avec l'importante collection de laques et de porcelaines réunie par Marie-Antoinette⁶¹.

Différentes raisons politiques permettent également de comprendre cette désaffection. Porcelaines et laques d'Orient ne participaient pas à l'expression de la dignité du trône, contrairement aux prestigieux tableaux des maîtres italiens du XVI^e siècle, aux bronzes de Jean de Bologne, aux vases de pierres dures, aux tapisseries ou à l'abondante argenterie. Elles prenaient généralement place dans la partie privée de l'appartement du roi : leur présence ou leur absence dans les appartements royaux relevait donc de la seule volonté du souverain et ne prêtait pas à conséquence.

De plus, en France, le rôle de protecteur des arts du roi supplantait nettement celui de collectionneur. Pour le souverain, il était bien plus prestigieux d'encourager la création, en passant des commandes aux artistes et aux manufactures pour donner des emplois, soutenir l'économie, éviter les fuites de numéraires et exporter. Tous les souverains français, depuis Louis XIV jusqu'à Louis XVI, agirent ainsi et commandèrent des tapisseries, des meubles, des objets d'art et des porcelaines aux Gobelins, aux artisans parisiens, puis à la manufacture de Sèvres; et ils en firent présent aux princes étrangers pour leur montrer la qualité des productions nationales et obtenir des commandes en retour. Ainsi, malgré la beauté et le prestige des porcelaines et des meubles ornés de laques, ces créations ne reflétaient que de manière anecdotique le savoir-faire technique du royaume et restèrent toujours très minoritaires par rapport à l'ensemble du mobilier royal.

À partir des années 1680, un décalage apparaît entre les collections royales et celles des particuliers, essentiellement dans le domaine des porcelaines, de plus en plus rares dans les appartements du souverain. Cela contrastait avec les importants ensembles réunis par les grands collectionneurs du temps comme le duc de Tallard, Randon de Boisset, Blondel de Gagny ou le duc d'Aumont, lesquels possédaient bien plus de porcelaines de Chine et du Japon que de créations de Sèvres. Comme dans le domaine des peintures anciennes, le roi n'était plus un modèle dans le domaine de la collection, mais il n'avait pas à être reconnu comme un connaisseur en porcelaines d'Extrême-Orient. En revanche, aucun particulier ne pouvait rivaliser avec l'importante collection de Sèvres du roi, lequel jouait en cela son rôle de protecteur des arts que l'on attendait de lui.

⁶¹ C. EPHRUSSI, « Inventaire de la collection de la reine Marie-Antoinette », *Gazette des Beaux-arts*, tome XX, 1879, pp. 389-408 ; « Ce que l'on trouva dans les appartements de Marie-Antoinette, à Versailles, le 10 octobre 1789. Inventaire de Lignereux », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, n°1186, volume LVII, 10 juin 1908, pp. 880-884 ; *Les Laques du Japon. Collections de Marie-Antoinette*, catalogue d'exposition au château de Versailles, Paris, R. M. N., 2001.

Les chinoiseries littéraires de *L'Orphelin de la Chine* à la Révolution : une sinomanie en perte de vitesse ?

Frédérique BALLIOT-GUO

Délimitation du sujet et de la période considérée

Ne serait-ce que par la date de sa première représentation, le 20 août 1755, au milieu du siècle, *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire a souvent été lu et analysé, avec *L'Essai sur les mœurs* de 1756, comme un tournant dans le rapport que le XVIII^e siècle entretenait avec l'image de la Chine. Cette pièce est bien souvent présentée comme l'apothéose et l'aboutissement d'un mouvement de sinophilie, d'intérêt pour le Céleste empire, qui ne devait par la suite que décroître, pouvant même aller vers une sinophobie que le XIX^e siècle n'aura de cesse de développer. C'est, par exemple, sur cette dichotomie, sinophilie *versus* sinophobie, qu'est construit le chapitre consacré par Étiemble, dans *L'Europe chinoise*, à la seconde partie du siècle des Lumières, qu'il ouvre sur cette formule lapidaire : « Trop de sinophilie : risque de sinophobie ! »¹.

Pourtant si cette vision nous paraît tout à fait pertinente dans une étude, sur le long terme, de la perception qu'un pays ou qu'une culture peut avoir globalement d'un autre pays ou d'une autre culture, on peut se demander si cette opposition s'avère aussi riche si l'on modifie quelque peu la perspective et que l'on étudie spécialement une des manifestations de cet intérêt pour la Chine qu'est la littérature fictionnelle². Une telle approche nécessite en effet de prendre en compte non seulement l'image qui

¹ R. ÉTIEMBLE, *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard, 1989, vol. 2, p. 334.

² Sous ce terme, nous comprenons bien sûr les œuvres en langue française et traduites, qui se présentent clairement comme relevant du domaine de l'imaginaire (contes, textes théâtraux, récits narratifs...), mais aussi toutes les autres productions qui se drapent des atours de l'imaginaire pour développer des propos philosophiques, économiques ou critiques (pseudo-lettres d'étrangers, journalisme masqué, pseudo-discours...). Nous regroupons tout cet ensemble sous le terme de « chinoiseries littéraires ».

est donnée de la Chine, mais aussi l'héritage et les particularités dont sont porteuses les formes qui reçoivent cette image. Ce que nous appelons chinoiseries littéraires se définit en effet autant par la notion de littéraire que par celle de chinoiseries. À une époque où la notion de genre reste prépondérante, où l'héritage générique et les œuvres antérieures sont des modèles hautement revendiqués, l'étude unique d'une image, le choix d'une lecture en terme de valeur peut en effet occulter, falsifier les particularités de nos chinoiseries littéraires. Comme le montre le travail de Marie-Françoise Milsky³ sur les souscripteurs de *L'Histoire générale de la Chine*, l'intérêt pour le Céleste empire n'est pas monolithique : on peut aimer les chinoiseries sans affirmer le moindre goût pour un ouvrage qui traite des mœurs des Chinois. Si l'on peut établir des tendances générales et des constantes dans le rapport que l'Europe entretient avec la Chine et son image au XVIII^e siècle, chacune des formes susceptibles d'accueillir une certaine image de la Chine possède sa vie propre qu'il convient d'essayer de cerner et d'appréhender.

Certes, pour ce qui est de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire, il s'agit sans aucun doute d'une œuvre reflet de la maturité d'un mouvement et d'une perception. Même si Corneille aurait souhaité, selon Étiemble⁴, écrire une tragédie à sujet chinois, les liaisons entre la Chine et le genre noble par excellence qu'était la tragédie pouvaient sembler bien dangereuses. Voltaire, d'ailleurs, regrettait dans une célèbre lettre au comte d'Argental de ne pas avoir pu aller aussi loin qu'il le souhaitait dans l'utilisation qu'il avait faite de l'élément chinois et reconnaissait qu'il ne pouvait en être autrement pour ce qui était d'une tragédie :

Comptez que je suis très affligé de ne m'être pas livré à tout ce qu'un tel sujet pouvait me fournir. C'était une occasion de dompter l'esprit de préjugé qui rend parmi nous l'art dramatique encore bien faible. Nos mœurs sont trop molles. J'aurais dû peindre avec des traits plus caractérisés la fierté sauvage des Tartares et la morale des Chinois (...), que rien ne se ressentît de ces misérables bienséances françaises et de ces petites gens d'un peuple qui est assez ignorant et assez fou pour vouloir qu'on pense à Pékin comme à Paris⁵.

Pourtant cette œuvre marqua les esprits par l'utilisation de costumes à la chinoise. La Clairon et sa confidente avaient, pour la première fois dans l'histoire du théâtre classique, supprimé les paniers et apparaissaient sans gants, « sans frisure » et sans diamants⁶. Lekain s'était débarrassé des panaches dont les tragédiens chargeaient leur tête pour se grandir. Pour Voltaire, ce fut l'occasion, dans une épître préliminaire au duc de Richelieu, de faire entendre le nom de Confucius et de Gengis-khan sur une

³ M.-F. MILSKY, *L'Intérêt pour la Chine en France au XVIII^e siècle* (thèse Paris VII, 1977), vol. 1, chap. 2 et 3, consacrés à la géographie et la sociologie des souscripteurs.

⁴ R. ÉTIEMBLE, *op. cit.*, p. 159.

⁵ VOLTAIRE, Lettre du 17 septembre 1755, à Charles-Augustin de Ferriol, comte d'Argental (Besterman D 6500).

⁶ Voir à ce propos, *XVIII^e siècle, institutions, usages et costumes*, Paris, Firmin-Didot, 1885, pp. 420-422 ; *Voltaire, un homme, un siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1979, pp. 100-103 ; *Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils Aimé, suivis d'une correspondance (inérite)*, Paris, Colnet, 1810, p. 15 et p. 326 ou E. LAUT, *La tragédienne Hippolyte Clairon*, Paris, Lahure, 1898.

scène tragique, et de communiquer, ses réflexions sur les spécificités de la tragédie chinoise. Cependant, si Voltaire désignait sa pièce sous le terme de « magots », les textes critiques de l'époque⁷ insistèrent peu sur cette caractéristique et recherchèrent plutôt dans cette œuvre les similitudes qu'elle pouvait entretenir avec la tragédie classique : rapprochement du personnage d'Idamé avec les héroïnes du théâtre racinien, de l'intrigue avec celle de *Polyeucte* de Corneille, problème du nombre d'actes (fallait-il trois ou cinq actes ?) et question de l'unité ou de la multiplicité des actions... ; tout un ensemble de problématiques attendues à l'époque dans le regard critique que l'on portait sur les tragédies, ainsi qu'en témoigne le journal de Charles Collé :

Septembre 1755, j'étois à la campagne, pendant les premières représentations de *L'orphelin de la Chine*, je l'ai trouvé imprimé en arrivant à Paris (...). Cette tragédie par le fond ressemble à tout, il n'y a aucune situation neuve. C'est Andromaque, Clytemnestre, *Les Troyennes*, *Arrie et Poetus*, etc. Il n'y a point d'unité d'intérêt ; dans les deux premiers actes, il roule sur l'orphelin chinois ; dans les trois derniers, sur sa mère seule⁸.

Des années fastes

Reste qu'il ne faudrait pas voir cet intérêt pour la tragédie comme un recul de l'attention portée à l'élément chinois. Les deux allaient vraisemblablement de pair. Grimm, comme le journaliste du *Mercur de France*, insiste sur le fait que l'œuvre chinoise de Voltaire eut un succès et un impact considérables dans la vie parisienne de l'époque ; c'était le spectacle à voir : « l'affluence et la réussite ont été égales pendant toutes les représentations »⁹. Si l'on se place d'un point de vue quantitatif, la seconde partie du XVIII^e siècle, que nous délimiterons de 1755 à 1789, est tout aussi riche en ouvrages d'imagination à motifs chinois que la première. Sur la cinquantaine de titres relevant des chinoiseries littéraires apparaissant dans la période allant de 1704 à 1789 – corpus qui ne tient pas compte des nombreuses rééditions –¹⁰, nous pouvons relever trente œuvres, soit plus de la moitié, inscrites comme chinoises, qu'il s'agisse d'ouvrages de langue française ou de traductions. La publication de textes fictionnels à éléments chinois ou les représentations d'œuvres théâtrales « à la chinoise » s'avèrent

⁷ *Mercur de France* (déc. 1755, pp. 217-239) ; GRIMM, *Correspondance littéraire*, vol. 1, pp. 381-421 (1^{er} sept. 1755) ; Ch.-J.-L.-A. ROCHETTE DE LA MORLIÈRE, *Analise de la tragédie de l'Orphelin de la Chine, représentée pour la première fois... le 20 août 1755*, La Haye-Paris, Valleyre fils, 1755 ; ID., *Lettre à Madame de *** sur l'Orphelin de la Chine, tragédie nouvelle de M. de Voltaire*, Paris, 1755 ; A.-A.-H. POINSINET LE JEUNE, *Lettre à un homme du vieux tems sur l'Orphelin de la Chine, tragédie de M. de Voltaire, représentée pour la première fois le 20 août 1755*, s. l. n. d.

⁸ C. COLLÉ, *Journal historique ou Mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1772 inclusivement*, Paris, Imprimerie bibliographique, 1807, p. 110.

⁹ *Mercur de France*, déc. 1755, p. 217.

¹⁰ Pour le corpus complet des chinoiseries littéraires pendant la période allant de 1704 à 1789, voir B. J. GUY, « The French Image of China before and after Voltaire », *S.V.E.C.*, vol. 21, 1963, pp. 444-463 ; ou notre propre travail : F. BALLIOT, *Chinoiseries littéraires, la Chine dans la littérature d'imagination en France de 1704 à 1789* (thèse Univ. Lyon II, nov. 1996).

assez régulières tout au long de cette période : une ou deux occurrences par an, avec des œuvres telles que *L'Espion chinois* d'Ange Goudar, qui paraît périodiquement sur une durée de neuf ans (1764-1773). On peut cependant relever quatre moments particulièrement fertiles : 1755-1756, 1763-1768, 1772-1773 et 1784-1785.

Les années 1755 et 1756 sont celles qui ont vu publier ou représenter le plus grand nombre d'œuvres relevant de notre domaine d'étude, avec neuf titres, en ce compris les rééditions, sur ces deux années. Cette effervescence est une conséquence plus ou moins directe des représentations de *L'Orphelin de la Chine* et l'on trouve essentiellement des pièces de théâtre, même si beaucoup relèvent de la comédie ou des œuvres faisant référence plus généralement au travail de Voltaire. Fréron, dans *Le Journal étranger* de septembre 1755, souligne d'ailleurs l'influence de la pièce de Voltaire sur la réédition qu'il présente ; la pièce chinoise *Tchao-Chi-Cou-Eul, c'est-à-dire le petit orphelin de la maison de Tchao* dans la traduction du père Joseph Henri Marie de Prémare (1666-1736) :

On joue actuellement avec succès sur notre théâtre une tragédie nouvelle de M. de Voltaire, intitulée : *L'Orphelin de la Chine*. Cet illustre écrivain ne sauroit trop nous enrichir de son esprit et de celui des autres contrées. Il imite nos voisins et les peuples plus éloignés comme les fameux auteurs du dernier siècle imitoient les anciens : et c'est ainsi que les copies deviennent des originaux. Il est évident que *L'Orphelin de la Chine* est tiré d'une pièce chinoise presque du même nom¹¹.

C'est en se revendiquant de cette pièce que Fréron fera publier en décembre de la même année, dans le même journal, une réédition de *Tchouang-tse et Tien, histoire chinoise* (Paris, Au Temple de la Vérité, 1776), traduction du père d'Entrecolles, publiée à l'origine dans la *Description de l'Empire de la Chine* du père Du Halde. La pièce de Voltaire est à l'origine d'une parodie de *L'Orphelin de la Chine*, en 1 acte (« par Boucher »), représentée pour la première fois, par les Comédiens italiens ordinaires du roi, le 19 mars 1756 (Paris, V^e Delormel et fils, 1756) attribuée également à Claude-Henri de Fusée de Voisenon (1708-1775), qui reprend la trame de l'œuvre voltairienne sur le mode du travestissement burlesque : Idamé devient *Maldamé*, Gengis-khan se fait *Sacripan*... et l'auteur s'amuse du souci de couleur locale propre à son modèle :

Pour ouvrir l'entretien, l'ordre de Melpomène,
Veut qu'on dise d'abord où se passe la scène
Mais je prends aujourd'hui des chemins différents
Sans coëffe, sans panier, sans pompons, et sans gands,
Étant à la chinoise, il faut qu'on s'imagine
Quoiqu'on en dise rien, que l'on est à la Chine¹².

La réédition, en 1755, de la traduction de l'œuvre chinoise *Tchao-Chi-Cou-Eul, c'est-à-dire le petit orphelin de la maison de Tchao*, avec pour lieu d'édition la ville de Pékin et pour auteur unique de la traduction le père de Prémare, bénéficie sans doute aussi du succès de *L'Orphelin*, tout comme la pièce de Métastase, *Le Héros chinois*,

¹¹ É. FRÉRON, « Avertissement », *Le Journal étranger*, sept. 1755, p. 217.

¹² VOISENON, *L'Orphelin de la Chine*, op. cit. , p. 3.

œuvre publiée en traduction française en 1756, et qui est souvent rapprochée, c'est le cas chez Grimm par exemple, de *L'Orphelin de la Chine* :

Le célèbre abbé Métastase a fait, il n'y a pas long-temps, un drame intitulé *L'Eroë cinese*, c'est à peu près le même sujet que *L'Orphelin*, traité dans un autre moment, et l'on pourrait faire un assez beau parallèle entre les deux poètes, si les Italiens ne défigureraient toujours leurs plus belles pièces par quelque amour postiche, ou par quelque épisode déplacé ou incommode¹³.

À ces deux années fastes placées sous l'égide de Voltaire, répondent les deux périodes suivantes, 1763-1768 et 1772-1773, où l'on ne peut que noter l'influence de la diffusion de la pensée physiocratique. Ces périodes correspondent en effet à la publication des principaux textes de ce mouvement de pensée, c'est-à-dire les *Maximes du gouvernement économique* (1765), *Le Despotisme de la Chine* (mars, avril, mai et juin 1767) de François Quesnay, et à l'arrivée à Versailles du ministre Bertin en 1763, puis surtout de Turgot à partir de 1774¹⁴. Si l'on retrouve toujours Voltaire, c'est beaucoup plus du Voltaire des contes philosophiques que vont se revendiquer les auteurs d'alors. On peut lire ainsi de nombreux textes qui reprennent la forme du conte d'initiation pour vulgariser les conceptions des physiocrates : c'est le cas par exemple, en 1768, de *Chinki, histoire cochinchinoise qui peut servir à d'autres pays*, de l'abbé Gabriel-François Coyer (1707-1782), où une politique économique malheureuse bouleverse l'existence d'un paysan idéal qui vit dans l'harmonie de l'ordre de la nature :

De ces hauteurs couloient des sources abondantes qui vont arroser les plaines et former des rizières. Jamais le gouvernement n'eut besoin d'encourager l'agriculture par des prix, ni de la diriger de telle ou telle production. (...) La propriété, la sûreté, la liberté, le partage des terres à une infinité de petits colons, l'estime accordée à l'agriculture, comme au premier des arts ; avec ces moyens vraiment physiques tout prospéroit, parce que tout étoit dans l'ordre de la nature¹⁵.

Les pseudo-discours ou pseudo-lettres de mandarins chinois reprennent la place centrale que le journalisme masqué occupait au début du XVIII^e siècle. Là encore, ces textes peuvent servir à une réflexion économique, comme on le voit avec *La Pierre philosophale, discours économique, prononcé dans l'Académie impériale de Foun-Yang-fou, par le lettré Kong-kia* (La Haye, 1768) de Simon Nicolas Linguet (1736-1794). De même c'est un physiocrate, Pierre Poivre qui traduit de l'anglais en 1763, les pseudo-lettres chinoises d'Oliver Goldsmith, publiées en 1760 sous le Titre *The Citizen of the World*, et parues en français sous celui de *Le Citoyen du monde ou Lettres d'un philosophe chinois à ses amis dans l'Orient. Ouvrage traduit de l'anglois par M. P. **** (Amsterdam, J. F. Boitte, 1763). Les problèmes rencontrés par les jésuites,

¹³ GRIMM, *op. cit.*, vol. 1, p. 382.

¹⁴ Voir à ce propos l'article de V. PINOT, « Les physiocrates et la Chine », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 8, 1906-1907, pp. 200-214, et L. A. MAVERICK, *China. A Model for Europe*, vol. 2 (*Despotism in China*, a translation of François Quesnay's *Le Despotisme de la Chine*, Paris, 1767), San Antonio, Texas, P. Anderson, 1946.

¹⁵ Abbé G.-F. COYER, *Chinki, histoire cochinchinoise qui peut servir à d'autres pays*, Londres, S. E., 1768, p. 4.

tant en 1763, lors de la suppression de la Compagnie de Jésus en France, qu'en 1773, lorsque le bref *Dominus ac Redemptor* de Clément XIV mit fin à son existence en Chine, expliquent peut-être aussi la relative abondance de chinoiseries littéraires dans ces années-là, d'autant plus que certains textes, comme *L'Optique ou Le Chinois à Memphis, essais traduits de l'égyptien* (Londres [Paris], 1763) de Jean-Nicolas-Marcellin Guérineau de Saint-Péravi (1735-1789) se présentent expressément comme un appel à la tolérance et une critique de la politique des jésuites.

La dernière période (1784-1785) tranche par rapport aux précédentes en ce qu'elle se caractérise plutôt par une inflation de rééditions d'ouvrages anciens : textes de Thomas-Simon Gueullette (1683-1766)¹⁶ et de Jean de Préchac (1647-1720)¹⁷ publiés dans *Le Cabinet de fées* ; et reprise d'une traduction d'un véritable conte chinois publié à l'origine dans Du Halde : *La probité récompensée, histoire chinoise*, qui se voit doté au passage d'une origine anglaise et inséré dans le tome 8 de la *Collection de romans et contes, imités de l'anglais* (Paris, Cussac, 1788, vol. 8, pp. 268-292). Un peu plus tôt, en 1780, *L'Orphelin de la Chine* est remonté dans la salle des machines aux Tuileries et la représentation remporte un grand succès¹⁸. Les œuvres contemporaines s'ancrent, elles aussi, dans une tradition marquée par un retour aux sources de la chinoiserie littéraire. Ainsi *Panurge dans l'île des lanternes* de Grétry (1741-1813) poursuit le goût du décorum chinois, qui était déjà présent dans les fêtes marquant à Versailles l'entrée dans le siècle nouveau¹⁹ ; et le texte anonyme, *Étrennes chinoises. Cuves et procédés anti-méphytiques ou nouvelles cuves chinoises, pour servir à la façon des vins... extraites d'un manuscrit anglais. Par MM. L.L.* (Londres et Paris, Lacloye, 1784) réutilise la forme des étrennes, qui apparaît très fréquemment dans notre corpus. Faut-il voir dans ce phénomène le caractère infécond de la chinoiserie littéraire à la fin du siècle ou au contraire la reconnaissance de la chinoiserie comme un ensemble de données suffisamment stables pour être reprises en tant que telles et constituer un réservoir dans lequel il est possible de piocher pour offrir au lecteur ce qu'il s'attend à trouver à l'énoncé de l'adjectif « chinois », lorsqu'il s'applique à une œuvre de fiction ?

Une « belle » fidélité : stabilité des genres et des formes des chinoiseries littéraires

On ne peut qu'être surpris en effet par la grande constante des genres dans lesquels s'inscrivent les œuvres de notre corpus. Les mêmes formes se retrouvent tout au long du siècle : récits à la manière des « mille et un », contes satiriques et galants, contes d'initiation philosophiques, pseudo-lettres et pseudo-discours, comédie et pantomime.

¹⁶ Il s'agit de deux contes à la mode des *Mille et une nuits* : *Les Mille et un quarts d'heure, contes tartares*, Paris, Mazuel, 1715 ; et *Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam, contes chinois*, Paris, P. Prault, 1723.

¹⁷ Œuvre typique du conte de métamorphose datant de 1718 : *Le prince Perrinet ou l'origine des pagodes*.

¹⁸ Voir à ce propos le catalogue de l'exposition Voltaire à la Bibliothèque nationale, *op. cit.*, p. 103.

¹⁹ A. REICHWEIN, *China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, Knopf, 1925, p. 72.

Pour les années qui nous occupent, seul manque à l'appel le roman historique et galant, mode d'expression pourtant très soucieux de l'élément exotique et riche au tout début du siècle de plusieurs chinoiseries²⁰. Cette absence ne correspond pas à un refus de l'élément chinois, mais à la disparition du genre lui-même, bien que l'on puisse penser qu'il reste lu assez tard dans le siècle. D'après Virgile Pinot²¹, Voltaire se serait inspiré d'un roman historique et galant, *La Nouvelle histoire de Gengis-kan, conquérant de l'Asie* (1716) pour composer *L'Orphelin de la Chine*, comme *L'Essai sur les mœurs*.

Les contes satiriques et galants, dans la lignée de *Tanzai et Néadarné, histoire japonaise* (1734) de Crébillon fils sont éclipsés par les contes d'initiation philosophique lors de la vague physiocratique des années 1760, mais reviennent au cours des années 1770, avec trois œuvres que l'on pourrait qualifier de « crébilloniennes décadentes »²² : *Les Journées mogoles, opusculé décent d'un docteur chinois* (1772), de Georges Marie Butel-Dumond (1725-1788) ; *L'Aventurier chinois* anonyme de 1773 et *Fo-Ka, ou les métamorphoses, conte chinois dérobé à M. de V**** (1777) de Paul Baret (1728-1795?), parfois attribué à Voltaire. Cette périodicité, avec ses éclipses et ses renaissances, rejoint les statistiques établies par Marie-Louise Dufrénoy sur l'ensemble des œuvres « crébilloniennes » à décor oriental²³. Comme dans les textes du début du siècle, l'élément chinois conserve sa fonction de masque. Il n'a pas valeur d'exemple, mais sert à mettre en valeur les travers de la société. Loin d'être le pays des vertus confucéennes, la Chine se voit dotée – et ce, depuis l'origine du genre – de tous les défauts imaginables. Il s'agit essentiellement, dans la période que nous considérons, de construire une critique des mœurs. Il n'y a plus dans ce type d'œuvre, à la fin du siècle des Lumières, de remise en cause politique ou de critique religieuse, même discrète, comme on a pu les suggérer dans *Tanzai et Néadarné*, avec le rapprochement de l'écumoire et de la bulle *Unigenitus* que « les jésuites et le gouvernement de Dubois auraient voulu obliger une France hostile à avaler »²⁴. L'influence des chinoiseries, qui se généralisent après la suppression des privilèges de la Compagnie des Indes en 1769, et l'image de mode, de goût douteux, qu'elles véhiculent, ont sans doute contribué à poser le masque chinois sur l'évocation de l'artifice et du caractère superficiel de la société : critique des coquettes, des petits-maîtres et des religieux hypocrites, abondance de femmes volages, goût pour les modes passagères et le paraître :

Foka (...) en fut la preuve. Il naquit dans la maison d'un artisan, qui n'avait que la misère et une jolie femme en partage ; mais comme cette maison et cette jolie

²⁰ On peut citer par exemple les *Nouvelles et Galanteries chinoises*, Lyon, Baritel l'aîné, 1712 ; de Madame DE VILLEDIEU (1640-1683) ou *l'Histoire de la princesse Bilibamba, Chinoise, et de Kiambu son amant*, contenue dans le *Voyage d'Innigo de Biervillas, Portugais, à la côte de Malabar, Goa, Batavia et autres lieux des Indes orientales...*, Paris, G.-A. Dupuis, 1736, pp. 38-61.

²¹ « Les sources de *L'Orphelin de la Chine* », *R.H.L.F.*, vol. 14, 1907, p. 465.

²² M.-L. DUFRÉNOY, *L'Orient romanesque en France (1704-1789)*, Montréal, Beauchemin, 1946, vol. 1, p. 81.

²³ *Ibid.*

²⁴ E. STURM, *Crébillon fils et le libertinage au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1970, p. 32.

femme avoisinoient de très près une communauté de bonzes allègres, il seroit difficile d'assigner un vrai père à notre héros ; suivons donc l'usage des grands pays, tenons-nous en aux apparences, et regardons-le comme le fils de l'artisan²⁵.

Ces textes suivent aussi la voie ouverte par Crébillon, dans *Tanzai et Néadarné*, du paratexte pseudo-érudit, avec faux discours savant, pastiches des préfaces des relations, explications des choix de traduction ou histoire du manuscrit, qui a voyagé de pays en pays avant d'arriver par hasard dans les mains de l'auteur de la préface, l'ensemble étant accentué par un faux lieu d'édition : le texte est toujours publié à Pékin. Butel-Dumond dans sa « préface du traducteur et de l'auteur » pastiche ainsi les préfaces :

En effet, j'ai traduit comme un homme qui, à l'aide de la térébenthine, détacheroit sur un verre une belle gravure, pour la barbouiller de couleur, et qui prétendrait l'avoir peinte²⁶.

L'Aventurier chinois renouvelle quant à lui le *topos* du manuscrit voyageur en choisissant d'en multiplier les étapes. Le texte présenté aurait été écrit par un philosophe chinois, qui, le soir d'un repas trop copieux, se serait élevé « dans les vastes régions de l'air »²⁷. Devenue veuve, son épouse aurait alerté les voisins par ses pleurs et chacun se serait mis à verser une larme, à l'exception d'un jeune Chinois qui remarque un manuscrit sur la table, s'en empare et l'apporte à un soubrecarque européen. Ce dernier traduit le texte, avant de se rendre à Alexandrie, où il utilise les feuilles du cahier pour envelopper une momie qu'il vient d'acheter. De retour en France, il est arrêté car l'on croit à un meurtre ; les feuilles repartent en Chine sur un bateau de la compagnie des Indes où elles servent « à envelopper des petites miniatures assez indécentes »²⁸ ; et c'est en se rendant à nouveau à Pékin que le soubrecarque retrouve ses feuilles et les rapporte en Europe pour nous en donner connaissance. Dans sa complexité, ce jeu sur les pseudo-préfaces confirme l'idée d'un horizon d'attente du lecteur déjà bien établi pour ce qui concerne les contes galants à motifs chinois. En cette fin de siècle, il ne s'agit plus de pasticher les préfaces savantes, mais déjà de jouer sur ces fausses préfaces communes à tous ces ouvrages et perçues comme des motifs incontournables.

Cette impression d'une forme maîtrisée et connue par le lecteur caractérise aussi le genre des pseudo-lettres et des pseudo-dicours à la chinoise. Exception faite du livre d'Oliver Goldsmith, qui conserve encore un ancrage chinois très marqué, ces textes, particulièrement nombreux sur notre période, se caractérisent par une grande pauvreté dans la présence des éléments et des motifs chinois. On ne trouve guère plus de jeu sur l'utilisation de termes chinois pour désigner des réalités occidentales (par exemple l'utilisation du mot « bonze » pour parler des religieux catholiques) ; de rapprochement avec la vie quotidienne du céleste Empire comme témoignage du

²⁵ P. BARET DE VILLACOURT, *Foka ou les métamorphoses, conte chinois dérobé à M. de V****, Pékin et Paris, Veuve Duchesne, 1777, p. 9.

²⁶ G. M. BUTEL-DUMONT, *Journées mongoles, opuscule décent d'un docteur chinois*, Paris, Costard, 1772, p. 6.

²⁷ ANONYME, *L'Aventurier chinois*, Pékin-Paris, Mériot le Jeune, 1773, p. I.

²⁸ *Ibid.*

relativisme des cultures (les fameux petits pieds des femmes en Chine) ; de jeu sur les sonorités des mots chinois, toujours monosyllabiques ou composés de plusieurs monosyllabes séparés par un trait d'union, comme on le voit chez le marquis d'Argens par exemple. Dans *La Relation de Phihihu, émissaire de l'empereur de la Chine en Europe, traduit du chinois par le Roi de Prusse* (1760) de Frédéric II de Prusse, les éléments chinois sont au nombre de deux : l'utilisation du mot « Tien » pour désigner le ciel et la formule inaugurale qui rappelle plutôt le langage fleuri des contes arabes ou des *Lettres persanes* :

Sublime Empereur, astre de lumière, merveille de nos jours, consolation de tes esclaves, ô toi dont je ne suis pas digne de baiser le marche-pied de tes pieds²⁹ !

Les six volumes de *L'Espion chinois* procèdent d'un estompage progressif des références chinoises, qui sont d'ailleurs considérées comme parfaitement connues du lecteur. Ange Goudar ne donne plus de notes explicatives pour indiquer qui est Confucius, de même qu'il ne précise pas ce qu'il entend par « mandarin », alors même que, jouant sur l'éloignement, il utilise aussi ce terme pour faire référence à nos ministres. Il insiste dans son avant-propos sur le fait qu'il n'a pas jugé bon d'ennuyer encore le lecteur par le respect du « Cérémonial chinois »³⁰. Les anecdotes puisées dans les ouvrages des missionnaires sont très rares, sauf dans des cas bien précis, lorsque, par exemple, l'auteur aborde l'agriculture, à la manière des physiocrates :

Tous les gouvernements du monde ont péri ; celui de la Chine a seul subsisté. C'est que la législation n'a jamais perdu de vue cette première partie du pouvoir ; ce n'est point chez nous une loi particulière, mais une institution fondamentale. Nos Empereurs, dans tous les siècles, y ont donné leur soin : ils ont eux-même cultivé la terre, et se sont faits laboureurs ; et afin qu'il ne manquât rien à cette émulation, ils firent Mandarins ceux qui se distinguèrent dans cet art³¹.

Certes, Ange Goudar, par son existence nomade et ses tribulations, n'était pas un auteur porté sur les livres et l'érudition³², mais, plus généralement, on a le sentiment, à la lecture de ces œuvres, que les auteurs ne se donnaient même plus la peine de jouer sur l'exotisme chinois ; que ses possibilités argumentatives étaient déjà connues du lecteur, qui semblait maîtriser les règles du jeu ; de sorte qu'il n'était plus nécessaire de faire comme si...

Contrairement aux formes théâtrales, où les chinoiseries littéraires restent dans le domaine de la comédie, de la pantomime et du ballet, le conte d'initiation philosophique est sans doute le genre, à la fin du siècle, qui offre la seule réelle tentative de changement grâce à son rapprochement avec le conte sensible à valeur morale et à un certain traitement de l'objet et du petit détail, qui permet la mise en

²⁹ *Relation de Phihihu, émissaire de l'empereur de la Chine en Europe*, Cologne, Pierre Marteau, 1760, p. 3 (également dans *Les Œuvres de Frédéric le Grand*, Berlin, Imprimerie royale, vol. 15, 1850, pièce 20, p. 159-174).

³⁰ A. GOUDAR, *L'Espion chinois, ou l'envoyé secret de la cour de Pékin pour examiner l'état de l'Europe*, Cologne, S. E., 1773, 6 vol., p. iv.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

³² Voir à ce propos la préface à la réédition d'extraits, A. GOUDAR, *L'Espion chinois*, Bordeaux, L'Horizon chimérique, 1990, p. 14.

place d'un discours nouveau sur l'exotisme. Marie Monnet (1752-1798) est un auteur très marqué par l'influence voltairienne³³, lorsqu'elle publie le samedi 20 juin 1789 dans *Le Mercure de France*, « la piété maternelle, conte chinois ». Bien que ce texte soit écrit à la première personne, il s'ouvre sur une déclaration que l'on pourrait trouver dans n'importe quel conte d'initiation philosophique :

Le désir de m'instruire m'avait arraché de bonne heure à ma terre natale ; et, seul, un bâton à la main, et quelques pièces d'or cousues dans ma ceinture, j'étois venu jusqu'au pied de cette muraille³⁴.

L'histoire rappelle, elle aussi, le schéma narratif de ce genre d'ouvrage : un jeune homme, porté par le désir du savoir, trouve son bonheur dans la « médiocrité » d'un quotidien en harmonie avec la nature. Mais la description de ce *locus amoenus*, son rôle narratif – puisque le héros découvre qu'il s'est passé quelque chose de fâcheux grâce aux blessures qu'il constate dans le paysage – place l'élément chinois au centre de la production du texte. Le paysage chinois n'a plus fonction de masque ou d'exemple, il joue un rôle en tant que tel, car il est porteur des sentiments, des joies et des craintes des personnages. On retrouve des éléments présents dans d'autres chinoiseries littéraires, comme la pagode de porcelaine, la rizière, les pins, le thé, les collines, la grande muraille ; mais Madame Monnet dépasse la simple mention de ces termes pour les intégrer dans un système descriptif cohérent, où ils prennent vie à travers l'emploi de nombreuses expansions du nom :

(...) déjà je découvrois les hautes tours revêtues de porcelaine et les pavillons dorés de cette grande ville, quand un torrent caché dans le creux du vallon, me ferme le chemin. Chargé de ces monceaux de neige que les flèches du soleil précipitent dans les vallées, cet impétueux torrent bondit et bouillonne sur les rocs qui le divisent ³⁵.

Il ne s'agit pas de faire de Madame Monnet l'innovatrice qu'elle n'est pas, elle bénéficie d'une évolution du rapport à l'objet et au décor, qui s'est fait jour dans la seconde moitié du siècle³⁶, et d'une relation nouvelle à l'exotisme, confirmée par la publication en octobre 1788 de *L'Histoire de Paul et Virginie*. Il est bien sûr impossible d'affirmer que Madame Monnet connaissait cet ouvrage, mais la reprise de certains motifs tels que la petite société presque autarcique, qui vit des seuls bienfaits de la nature, la noyade du fils, voire même la scène de passage du torrent, pourraient nous amener à supposer une certaine influence dans le traitement de l'image de l'ailleurs et l'ébauche d'une nouvelle perspective dans le rapport littéraire à la Chine.

Les « belles infidèles » : un intérêt toujours renouvelé

Constance dans les genres et ouverture tardive vers de nouveaux horizons pourrait être le constat générique de la période qui nous intéresse. Elle se caractérise

³³ Elle a publié en 1779, des contes orientaux et son texte le plus célèbre, *Les Lettres de Jenny Bleinmore* (Paris, Regnault, 1787) contient une comédie en deux actes, d'après *Zadig*.

³⁴ Madame MONNET, « La Piété maternelle, conte chinois », *Le Mercure de France*, 20 juin 1789, p. 150.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Nous nous appuyons sur le travail H. LAFON, « Les décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade », *S.V.E.C.*, vol. 297, 1992.

aussi par une diffusion plus large de textes littéraires traduits du chinois et, donc, on peut le supposer de l'intérêt d'un plus vaste public pour ces textes. Si les premières traductions de contes chinois sont disponibles dès 1735 dans l'ouvrage de Du Halde, *La Description de la Chine et de la Tartarie chinoise*, elles restent d'une diffusion assez limitée. Fréron décrit en effet ce livre comme un ouvrage de « bibliothèque assez rare dans les cabinets des particuliers, et qui, pour cette raison, est moins lu, moins connu qu'il ne mérite de l'être »³⁷. Deux de ces contes ont été republiés plusieurs fois dans la période qui nous occupe, dans des collections susceptibles d'atteindre un lectorat relativement important. Le plus célèbre est l'histoire de *Tchouang-tse et Tien, histoire chinoise*, qui rappelle à plus d'un titre *La Matrone d'Éphèse* de Pétrone, texte avec lequel il est d'ailleurs réédité, dans la version qui avait été retravaillée par Fréron en 1755, sous le titre *Les deux matrones, ou les infidélités démasquées, ouvrage posthume de M. Fréron, enrichi de notes curieuses et intéressantes* (Paris, Au Temple de la Vérité, 1776). Ce texte eut d'ailleurs une certaine influence dans le siècle, puisque, outre Voltaire au deuxième chapitre de *Zadig ou la destinée*, il inspirera Goldsmith (Lettre 17 du *Citoyen du monde*), Pierre Lemonnier (1731-1796) dans sa comédie ballet du 26 décembre 1764, *La Matrone chinoise ou l'Épreuve ridicule*, et Madame Monnet dans « La Femme bien corrigée » des *Contes orientaux, ou les récits du sage Caleb, voyageur persan, par Mlle**** [Marie Moreau] (Paris, Méricot, 1779). De même, *La Probité récompensée*, qui, nous l'avons vu, est considérée comme un texte anglais en 1788, a été présenté en mars 1766 au lecteur du *Mercure de France*, sans que soit notifié son caractère de traduction. Nous ne reviendrons pas sur les multiples reprises de l'*Orphelin*, lui aussi paru dans la somme de Du Halde, mais noterons que 1766 voit aussi la publication du premier roman chinois, *Hau Kiou Choaan, histoire chinoise traduite de l'anglais par M***** [Eidous] (Lyon, B. Duplain, 1766). Le texte original avait été donné à lire cinq ans auparavant. Il s'agissait d'un travail de l'évêque Thomas Percy (1729-1811), l'informateur de Goldsmith, sur un manuscrit en portugais et en anglais d'un citoyen britannique qui avait vécu à Canton au début du siècle³⁸. L'histoire de cette traduction n'étant pas sans rappeler le *topos* du manuscrit retrouvé propre à de nombreuses chinoiseries littéraires aux préfaces crypto-autoriales, on a d'ailleurs souvent cru à une imposture et pensé qu'il s'agissait d'une œuvre européenne³⁹. Bien qu'il fût republié sous forme d'extraits dans *La Bibliothèque universelle des romans* en juin 1778, *Hau-kiou-Choaan* ne connut pas, semble-t-il, un grand succès et fut considéré pour son intérêt documentaire plutôt que comme une œuvre littéraire à proprement parler. Un article paru dans le *Journal encyclopédique* lors de la publication du texte en Angleterre en rend compte ainsi :

³⁷ É. FRÉRON, *Le Journal étranger*, sept. 1755, p. 218.

³⁸ *Hau Kiou Choaan, or the Pleasing history, a translation from the Chinese language, to which are added I. The Argument or Story of a Chinese play. II. A Collection of Chinese proverbs, and III. Fragments of Chinese Poetry...* London, 1761. Voir à ce propos L.F. POWELL, « Hau-kiou-choaan », *Review of English Studies*, vol. 2, 8, 1926, p. 453.

³⁹ Grimm s'en fait d'ailleurs l'écho dans le compte rendu qu'il donne du texte (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier Frères, vol. 7, 1789, p. 118).

On entreprendra sans doute la traduction de l'ouvrage dont nous venons de rendre compte : ce n'est point assurément un chef d'œuvre ; mais les curieux verront avec plaisir un roman chinois. *Hau-kiou-choaan* n'amusera pas les dames européennes ; elles n'y trouveront pas la vivacité d'un roman français, mais il mérite du moins de fixer leurs regards tout autant qu'un *Magot* de la Chine⁴⁰.

Quoi qu'il en soit, la multiplicité de ces traductions témoigne d'un engouement certain à l'époque pour la littérature du Céleste Empire. Toutes les œuvres chinoises avaient sans doute été choisies afin de répondre au mieux aux attentes d'informations de l'homme cultivé du siècle des Lumières. Elles appartenaient toutes à la littérature « populaire ». Les narrations, datant du XVII^e siècle, se rattachaient d'autre part à un courant « réaliste », ce qui permettait de saisir mille aspects du quotidien et du mode de vie des Chinois. Surtout, très marqués par le confucianisme, ces textes ne contrariaient en rien l'image d'une Chine vertueuse. Certes, s'ils pouvaient offrir une représentation plus nuancée du fonctionnement de l'administration ou montrer des épouses infidèles, les valeurs morales restaient inscrites en filigrane pour être reconnues à la fin par le triomphe des personnages qui les incarnaient. Elles offraient donc une image de la Chine cohérente, beaucoup plus proche de celle véhiculée par les ouvrages des jésuites que celle de nos chinoiseries littéraires.

Loin de l'opposition sinophilie/sinophobie : l'affirmation de la notion de chinoiseries littéraires

Dans cette seconde partie du siècle, comme d'ailleurs dans la première, l'image de la Chine n'est pas stable et dépend du genre dans lequel elle s'inscrit. Lorsqu'il sert de masque pour dénoncer les travers de notre société, le Céleste Empire sera bien sûr représenté différemment que lorsqu'il a valeur d'exemple comme chez Voltaire ou chez Madame Monnet. Les Chinoises des contes satiriques et galants n'ont pas attendu les relations d'Anson ou les réactions de Pauw pour être volages, ni les marchands des *Lettres chinoises* les remises en cause de l'abbé Grosier pour s'avérer voleurs : en effet, dans la fiction épistolaire de 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, par l'auteur des Lettres juives et des Lettres cabalistiques*, La Haye, P. Paupie, 1739, lettre 3), on rencontre un commerçant malhonnête qui réussit à vendre un morceau de bois en lieu et place d'un jambon. Contrairement au monde arabe, dont l'image littéraire, fruit des *Mille et une nuits*, est porteuse de valeurs relativement stables, la Chine se constitue littérairement, suivant la forme dans laquelle elle s'incarne. Au sein d'une même œuvre, deux images de la Chine peuvent d'ailleurs être juxtaposées, même si elles sont contradictoires. Elles correspondent à deux contenus différents, mais aussi à deux fonctions distinctes dans la narration. Dans *Chinki, histoire cochinchinoise*, l'abbé Coyer n'a pas recours à la Chine pour ce qu'elle représente. Il utilise l'élément chinois pour la valeur d'exemple que lui ont conférée les physiocrates dans la première partie ; puis, lorsque Chinki est confronté à une société qui ressemble beaucoup à celle de l'auteur, pour la fonction de masque que la narration crébillionienne accorde

⁴⁰ *Journal encyclopédique*, 15 février 1762, p. 109.

à tout élément exotique. Inscrites dans des genres stables tout au long du siècle, les chinoiseries littéraires ne modifient guère l'image de la Chine qu'elles véhiculent, car chaque forme d'expression reçoit indépendamment sa propre image de la Chine.

Il convient toutefois de noter quelques modifications qui témoignent de la relative porosité qui existe entre la narration et l'idéologie politique d'une époque, élément que nous ne saurions totalement nier. Le premier changement porte sur le choix du pays associé à la Chine dans nos œuvres. Au début du siècle, l'élément chinois va de pair avec le monde portugais. Les marchands portugais vendaient les chinoiseries à la foire Saint-Germain et des personnages chinois du théâtre de foire pouvaient parler une langue agrémentée de sons en « ao » qui rappelait le portugais⁴¹. Dans la période qui nous occupe, le pays de Confucius est plutôt rapproché de l'Angleterre⁴² et surtout de l'Égypte⁴³. Nous nous garderons toutefois de voir dans la relation de ces deux anciennes civilisations les prémices de la mode du retour à l'antiquité, qui caractérise la fin du siècle. L'entrée des pyramides dans l'univers chinois, de par sa date (les années 1760), relève plutôt des discussions enthousiastes de l'époque, autour de Joseph de Guignes, pour savoir si les Chinois sont ou non une ancienne colonie égyptienne.

L'autre modification, que l'on peut juger significative, entre les deux périodes est la disparition du motif de l'invasion tartare, très présente dans les romans historiques et galants⁴⁴ et toujours valorisée du fait que les vainqueurs de la Chine, loin de vouloir anéantir sa culture, cherchaient au contraire à la préserver. Paradoxalement, c'est *L'Orphelin de la Chine* qui semble avoir mis un terme à cette séquence narrative, puisque cet élément disparaît dès la parodie de Voisenon qui préfère choisir une ponctuelle attaque de pirates sur une île. Au contraire, la période que nous considérons valorise le motif de la Grande Muraille et de son franchissement. Si son rôle d'obstacle est largement souligné depuis le XVII^e siècle comme c'est le cas à l'entrée « Muraille » du dictionnaire de Furetière, c'est surtout à la fin du siècle qu'elle trouve place dans la littérature d'imagination, comme on le voit dans *Usong, histoire orientale, par le baron de Haller, traduit de l'allemand par S. de C.* [Seigneux de Correvon] (Lausanne, F. Grasset, 1772. E. O : *Usong, eine morgenländische Geschichte in vier Büchern durch den Verfasser Schweizerischer Gedichte* (Bern, Verlag der neuen Buchhandlung, 1771) d'Albrecht von Haller (1708-1777) ; dans *La Piété maternelle* de Madame Monnet, voire même dans le tome IV de la *Continuation des Mille et une nuits, contes arabes traduits littéralement en français par Dom Denis Chavis*,... et

⁴¹ Voir par exemple les pièces de LESAGE et D'ORNEVAL, *Arlequin invisible chez le roi de la Chine* (1713) ou *La Princesse de la Chine* (1729), parues dans *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S.-Germain et de S.-Laurent... recueillies, revues et corrigées par MM. Le Sage et d'Orneval* [et Carolet] (Paris, E. Ganeau [P. Gandouin, Prault fils]), 1721-1737, vol. 1, 13 juillet 1721.

⁴² Nous avons vu qu'à la fin du siècle, on a fait passer des traductions de contes chinois pour anglaises. Cette mise en relation s'explique sans doute par une esthétique perçue comme commune, comme le montrent les modes des jardins anglo-chinois, du thé anglais...

⁴³ Momie dans *l'Aventurier chinois* ou voyage à Memphis dans *L'Optique*...

⁴⁴ Voir *Zingis, histoire tartare* de Mademoiselle LA ROCHE-GUILHEM, *Histoire de la princesse Bilibamba*, op. cit., et *Nouvelles et galanteries chinoises* de Madame DE VILLEDIEU.

rédigés par M. Cazotte (Genève, Barde, Manget et Cie, 1788-1789) avec « L'Histoire d'Ymalladin prince du grand Katay », ouvrage arabe largement travaillé par l'auteur, et dans lequel un génie aide le héros à franchir la muraille. Cette fonction d'obstacle se voit même accentuée dans *Les Effets et les inconvénients du Luxe* de Rabelleau où le héros limite son voyage en Chine à la seule fortification qu'il lui est interdit de dépasser, et communique avec l'empereur au moyen d'une lettre dans laquelle il met en relief le danger que représente une politique autarcique pour le progrès et le commerce.

Faut-il voir là les prémices d'un certain discrédit vis-à-vis du modèle qu'a pu représenter la Chine ? C'est possible en ce que cette muraille qui semble anéantir et briser les rêves de rapprochement est un des rares éléments narratifs qui dépasse les frontières d'un genre en particulier. Comme si s'insinuait progressivement une inquiétude réelle, allogène, venue d'une autre manifestation de la Chine en littérature, celle des récits de voyage, qui en cette fin de siècle vont laisser plus largement la parole à ces marchands, cantonnés aux portes d'un empire qui leur semble riche de promesses. Certes, nous sommes loin, en cette fin du XVIII^e siècle, d'une quelconque politique des canonnières. Le pays de Confucius n'a pas perdu la place privilégiée qu'il occupait dans la littérature d'imagination, et l'image de la Chine reste dictée par des contraintes génériques, plutôt que par le discours produit par une certaine idéologie⁴⁵. Par son souci de perpétuer une tradition dans les modes d'inscription faisant appel au Céleste Empire, cette fin des Lumières va sans doute contribuer à la pérenniser au siècle suivant. Jusqu'en 1750, des « observateurs masqués » du Céleste empire continuent à dévoiler les ridicules du temps dans une œuvre au titre significatif d'*Un Chinois à Paris* ; et le même auteur, Joseph Méry (1797-1866), multiplie toujours, dans un style aux forts accents voltairiens, les liens de cause et de conséquence, pour critiquer la politique impérialiste des Anglais dans un conte intitulé *Anglais et Chinois* (Paris, Dumont, 1843).

⁴⁵ Il convient à ce propos de faire une place particulière à Sade, dont les notations sur la Chine au sein des romans témoignent d'une sinophobie structurée. Voir à ce propos Georges FESTA, « L'Orient d'Éden : Sade et la Chine », *Revue de littérature française*, vol. 5, 1992, pp. 819-827.

Confrontation de séquences des manuscrits d'*Arlequin barbet, pagode et médecin*, « pièce chinoise » jouée à la foire Saint-Germain

Ling-Ling SHEU

La Chine dans le théâtre français au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles

Parlant de la Chine dans le théâtre français avant la Révolution, la première référence qui vient à l'esprit des lecteurs s'intéressant aujourd'hui à l'histoire de la littérature française de cette époque est *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire, qui marque le point culminant de la vogue de la Chine en France¹. Voltaire n'est certes ni l'unique écrivain à s'intéresser à la Chine, ni le premier dramaturge dont la création théâtrale s'inspire de ce pays. Déjà dans *L'Illusion comique* (1636), Corneille prête la voix à Matamore, un de ses personnages évoquant la Chine. Ce soldat fanfaron se vante de ses exploits galants à la cour impériale chinoise :

Viens çà : lorsqu'en la Chine, en ce fameux tournoi,
Je donnai dans la vue aux deux filles du Roi ²,
Sus-tu rien de leur flamme et de la jalousie
Dont pour moi toutes deux eurent l'âme saisie ³ ?

¹ Cette tragédie en 5 actes et en vers, jouée pour la première fois à la Comédie-Française le 20 août 1755, a remporté un grand succès : les 127 représentations depuis sa création jusqu'en 1789 en témoignent.

² Comme dans le théâtre du XVII^e et du XVIII^e siècle, on se servait presque toujours du terme « le roi de la Chine » pour désigner l'empereur chinois. Dans les pages qui vont venir, nous garderons cette étiquette lorsque nos analyses porteront sur le monarque chinois d'une pièce. Pour les études relatives aux ouvrages sur la Chine parus à la même période, nous abandonnerons cette étiquette pour d'autres termes synonymes.

³ CORNEILLE, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G. COUTON, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1987, t. 1, p. 632, acte 2, scène 4.

À l'acte 3, scène 3, il exalte la grande notoriété de guerrier vaillant dont il jouissait auprès des peuples orientaux et l'un d'entre eux, celui des Tartares, est très souvent associé à la Chine :

Le grand vizir encor de nouveau m'importune ;
Le Tartarie d'ailleurs m'appelle à son secours ;
Narsingue et Calicut m'en pressent tous les jours :
Si je ne les refuse, il me faut mettre en quatre ⁴.

Vers la fin du siècle, Dancourt fait, lui aussi, allusion à la Chine dans sa pièce intitulée *La Maison de campagne* (1688). C'est Lisette, la suivante de la fille de M. Bernard, le propriétaire de cette maison de campagne, qui parle : « Et là, celle qui en riant vous cassa l'autre jour toutes ces porcelaines de Hollande, parce qu'elle disait qu'il n'en faut avoir que de fines »⁵.

En 1692, on voit pour la première fois apparaître le terme « Chinois » dans le titre d'une pièce de Regnard et de Dufresny, jouée au Théâtre-Italien : *Les Chinois*. Titre prometteur mais trompeur, car mises à part les scènes quatre et cinq, cette pièce ne contient aucun autre élément concret sur la Chine : l'histoire se déroule chez un certain Roquillard, un gentilhomme campagnard ; et les personnages sont tous européens. Les thèmes principaux de la pièce portent sur la rivalité et la concurrence entre le Théâtre-Italien et le Théâtre-Français, notamment en ce qui concerne le succès auprès des spectateurs et le prix des places que demandent ces deux troupes. Quant aux deux scènes qui répondent, de prime abord, au titre annoncé, qu'y découvre-t-on ? À la scène 4, on voit sortir d'un cabinet chinois un Arlequin habillé en « docteur chinois » ; et au commencement de la scène 5, s'ouvre le cabinet chinois dans lequel sont rangées un lot de « figures chinoises grotesques, composant une académie de musique, mêlée de violons, et de figures qui représentent la rhétorique, la logique, la musique, l'astrologie, etc. ». Au milieu de cet amalgame de figures se trouve le complice d'Arlequin, Mezzetin, déguisé en « grosse Pagode ». Sortant du cabinet, la fausse pagode chante :

Je viens exprès du Congo, ho, ho, ho !
Pour boire à tirelarigot
Du vin de Normandie ;
Car dans ce temps-ci, hi, hi, hi !
Rouen vaut mieux que Tessy.
Quoique Paris soit charmant, han, han, han,
J'en partirais à l'instant,
Si l'on vendait les filles,
Par faute de raisin, hin, hin, hin !
Aussi cher que le vin ⁶.

⁴ *Ibid.*, p. 643.

⁵ DANCOURT, *La Maison de campagne* (1688). *La Foire Saint-Germain* (1696). *Les Eaux de Bourbon* (1696), comédies, texte établi, présenté et annoté par A. BLANC, Paris, Nizet, 1985, pp. 24-25 et la note 7.

⁶ Voir *Les Chinois*, dans *Œuvres complètes de J.-F. Regnard*, nouvelle édition avec des variantes et des notes, Paris, chez J. L. J. Brière, 1823, t. 6, pp. 36, 39 et 41.

Ces deux couplets accentuent l'étrangeté de cette pièce dont le titre n'annonce nullement le contenu, puisque les spectateurs n'y voient ni véritable personnage chinois ni intrigue, ni événement se rapportant à la Chine, pays toujours mystérieux et mal connu de la plupart des Français de l'époque, en raison de son éloignement géographique. Le propos échangé entre Arlequin et Roquillard met d'ailleurs en évidence cette méconnaissance, quand Mezzetin, la fausse pagode, apparaît sur la scène :

Roquillard

Qu'est-ce que signifie cette figure là-bas ?

Arlequin.

C'est une Pagode.

Roquillard.

Une Pagode ! Qu'est-ce que c'est qu'une Pagode ?

Arlequin.

Une Pagode est... une Pagode. Que diable voulez-vous que je vous dise ?

Roquillard.

Mais à quoi est-elle propre ? Sait-elle faire quelque chose ?

Arlequin.

Elle chante aussi. Je vais vous la faire venir⁷.

Quelle que soit son étrangeté, la pièce de Regnard et de Dufresny annonce déjà la prolifération des pièces qui seront représentées au XVIII^e siècle et qui mettront en scène des personnages chinois et des actions se déroulant en Chine.

Dans sa thèse intitulée *La Chine théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Luo Tian a répertorié soixante pièces concernant la Chine⁸. Si le thème, l'intrigue, la mise en scène ou les personnages de la majorité de ces pièces ont, d'une manière ou d'une autre, des liens avec l'Empire du Milieu, on y trouve néanmoins quelques pièces qui n'entrent pas dans cette catégorie. Citons deux exemples évidents : *Les Tartares convertis*, tragédie du Père Charles Castelet⁹, représentée au Collège de la Compagnie de Jésus, le 13 août 1657 ; et *Arlequin grand Mogol*, comédie avec divertissements, de M. Delisle de La Drevetière¹⁰, jouée pour la première fois le 14 janvier 1734. Nous y retrouvons des termes comme « Tartares », « Mogol » ou « grand Mogol ». L'emploi de ces mots est encore une fois associé à la Chine. Cette récurrence n'est qu'un moyen choisi par les auteurs pour donner une couleur exotique à leurs pièces, car les actions se déroulent soit en Perse soit près d'Agra, une ville de l'Hindoustan, dans deux régions qui, depuis l'antiquité, n'ont jamais fait partie du territoire chinois. Cette confusion est d'ailleurs tout à fait dans l'air du temps. Rappelons en effet que

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ Thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'université Paris-Sorbonne (Paris IV). Voir pp. 369-373.

⁹ Né à Amiens en 1618, mort en 1677, ce jésuite entre au noviciat en 1635. Il enseigne à Paris et à Bourges. Dramaturge néo-latin, il écrit aussi en français (Notice de la BnF).

¹⁰ L.-F. DELISLE DE LA DREVIÈRE, né à Suze-la-Rousse (Dauphiné), mort à Paris en 1756. Remonté à Paris pour faire des études de droit, il ne tarde pas à les abandonner pour se livrer à ses goûts littéraires et à son amour pour les plaisirs. Plusieurs de ses comédies lui font honneur, à savoir : *Arlequin sauvage* (1721), *Timon le Misanthrope* (1722), *le Faucon ou les Oies de Boccace* (1725), *les Caprices du cœur et de l'esprit* (1739).

pendant longtemps le mélange de motifs orientaux se pratiquait aussi bien dans les arts décoratifs que dans la littérature ; et que la Perse, les Indes, la Chine, le Siam, le Japon et parfois même la Turquie font souvent partie de cet amalgame¹¹.

Parmi les pièces citées dans l'inventaire de M^{me} Luo, *Arlequin barbet, pagode et médecin*, une comédie de Lesage, mérite une attention particulière à cause des transformations subies par les manuscrits, de la mise en scène, et de la présence d'éléments relatifs aux us et coutumes de la Chine.

Représentation et réception

Arlequin barbet, pagode et médecin, pièce inédite et toujours restée à l'état de manuscrit, fut représentée pour la première fois à la foire Saint-Germain, le 3 février 1723. Ce monologue en prose, précédé d'un prologue, ne semble pas avoir eu de succès. Très peu de témoignages ont été conservés sur sa représentation et son impact.

Les frères Parfaict, dans leurs *Mémoires*, notent qu'en 1723 deux troupes ouvrirent la foire Saint-Germain, « celle de Restier nouvellement arrivée de Province, donna, dans *Arlequin barbet, pagode et médecin*, pièce chinoise en monologue, mêlée de jargon, avec un prologue de Mrs. Le Sage et Dorneval. La troupe de Dolet, associée avec la Place, représenta l'*Andriague* en trois actes »¹². Une douzaine d'années plus tard, dans leur *Dictionnaire sur les théâtres*, les frères Parfaict donnèrent, de manière plus détaillée, des informations sur la pièce :

Arlequin barbet, pagode et médecin, pièce chinoise en deux actes, en monologues, mêlée de jargon, avec un prologue, par messieurs Le Sage et d'Orneval, représentée au mois de février 1723, à la Foire St. Germain, par la troupe de Restier, non imprimée¹³.

Ces informations sont suivies d'un résumé de cette pièce, plus deux extraits du deuxième acte : l'un, de la scène 5 et l'autre, de la scène 6. Ces extraits donnent « une idée du jargon de la pièce, et de la façon de traiter ces monologues »¹⁴. Le *Dictionnaire portatif* et les *Anecdotes dramatiques* lui consacrent à peine trois lignes¹⁵. Dans la préface de ses *Spectacles de la foire*, Campardon évoque ce monologue en s'en

¹¹ Voir D. VAN DER CRUYSE, *Le Noble Désir de courir le monde. Voyage en Asie au XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 2002, chap. 3, pp. 45-62.

¹² Claude (1707-1777) et François (1698-1753) PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. 2, p. 12.

¹³ Cité dans *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie royale de musique (...)*, Paris, Rozet, 1767, t. 1, p. 200 (1^{re} éd., 1756).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 201 et s.

¹⁵ Dans le dictionnaire, LÉRIS note ceci : « *Arlequin barbet, pagode et médecin*, pièce en deux actes, en monologue, avec un prologue, de Le Sage et d'Orneval, donnée à la Foire par la troupe de Restier, au mois de fév. 1723, et non imprimée » (*Dictionnaire portatif, contenant l'origine des différents théâtres de Paris*, Paris, C.A. Jombert, 1763, p. 51). Clément et de Laporte en donnent une version similaire : « *Arlequin barbet, pagode et médecin*, pièce en deux actes, en monologue, avec un Prologue, par Le Sage et d'Orneval, donnée à la Foire Saint-Laurent, 1723 » (cité par J.-M.-B. CLÉMENT et l'abbé J. DE LAPORTE, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. 2, p. 307). À noter une erreur d'emplacement dans ce dernier

servant comme illustration des pièces à jargon ¹⁶ et donne, dans la note en annexe, une citation similaire à celle du *Dictionnaire des théâtres* des frères Parfaict¹⁷.

Le *Mercur de France* (années 1723 et 1724), la *Bibliothèque des théâtres* (1733), d'Amand-René Maupoint ; les *Recherches sur les théâtres de France* (1735), de Beauchamps, et le *Dictionnaire dramatique* (1776), de l'abbé de Laporte ne font aucune mention d'*Arlequin barbet, pagode et médecin*. Quant aux critiques modernes ou recherches récentes sur le théâtre français, à l'exception de la thèse de M^{me} Luo qui lui a consacré une analyse de quelques pages, elles ne font apparaître aucune étude plus approfondie concernant cette pièce.

Lesage n'est évidemment pas un auteur méconnu du XVIII^e siècle. Beaucoup d'études ont été menées aussi bien sur sa vie que sur ses œuvres romanesques et théâtrales. Sur ces questions, nous renvoyons donc aux travaux de V. Barberet, Léo Claretie, Roger Laufer, Andrea Grewe et Jacques Wagner¹⁸. Il est à noter seulement qu'avant *Arlequin barbet, pagode et médecin*, Lesage avait déjà fait jouer une autre pièce chinoise intitulée *Arlequin invisible chez le roi de la Chine* (1713, foire Saint-Germain), pièce en un acte et par écritaux, mêlée de vaudevilles ; et qu'en 1729, avec la collaboration de d'Orneval, il donnera *La Princesse de la Chine*, opéra-comique en trois actes et en prose, mêlée de vaudevilles, à la foire Saint-Laurent. Cette troisième pièce chinoise connaîtra un grand succès¹⁹.

ouvrage : ce n'est pas à la foire Saint-Laurent que fut jouée la pièce, mais à la foire Saint-Germain.

¹⁶ Le recours aux formules de monologue et de jargon est la conséquence directe du conflit entre les troupes foraines et les troupes officielles. Jouissant d'un privilège et de l'exclusivité des pièces qui leur sont propres, ces dernières font appel à l'autorité pour interdire à leur rivales communes de continuer à jouer des pièces. Pour ce problème, nous renvoyons à l'étude de I. MARTIN, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, pp. 28-51.

¹⁷ É. CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1877, t. 1, Introduction, p. XIX, note 1.

¹⁸ Voir V. BARBERET, *Lesage et le théâtre de la foire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1^{re} éd. 1887) ; L. CLARETIE, *Lesage romancier d'après de nouveaux documents*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (1^{re} éd. 1890) ; R. LAUFER, *Lesage ou le métier de romancier*, Paris, Gallimard, 1971 ; A. GREWE, *Lesage und das Théâtre de la Foire*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1989 ; J. WAGNER, *Lesage, écrivain (1695-1735)*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, entre autres. Pour les thèses soutenues ou inscrites antérieures à 2003 sur Lesage et son œuvre, nous renvoyons au site de l'Université de Paris III : <http://www.scd.univ-paris3.fr/Bibliogr/Lesage/Theses.htm> ; et pour les thèses postérieures à cette année, une recherche sur le S.U.D.O.C. est nécessaire.

¹⁹ Dans le tome deux de leurs *Mémoires*, les frères Parfaict ont fait un compte rendu élogieux de cette pièce : « Cet ouvrage fut très applaudi, et fit un extrême plaisir par la manière dont il est écrit et conduit ; on trouva le dénouement aussi ingénieux que galant, et enfin on sentait la bonne main partout. D'un autre côté, les spectacles, les habits, et le ballet étaient très bien caractérisés. [...] Je ne dois pas oublier de remarquer que le Divertissement chinois de cette pièce fut trouvé très original, et qu'on le vit avec beaucoup de plaisir » (pp. 51-52).

Les manuscrits

Deux manuscrits sont conservés à la Bibliothèque nationale de France sous les cotes ms. f. fr. 9314 et ms. f. fr. 25471. Le premier, que nous nommerons M1, ne porte que le nom des auteurs et l'année de la représentation. La page de titre de ce manuscrit contient deux petites modifications écrites de la même main, mais dans une encre plus pâle. La première porte sur la classification du genre théâtral de la pièce : au-dessus du mot *Opéra-comique*, rayé, a été ajouté le mot *pièce*, et l'adjectif *chinois* qui suit le mot biffé prend par conséquent la marque féminine pour respecter la bienséance grammaticale. La deuxième modification concerne la date de la représentation. Après le point qui suit la date de 1723 a été ajouté le mot *février*, ce qui apporte une petite touche de précision.

Le second manuscrit, écrit d'une autre main, et que nous nommerons M2, fait partie d'un recueil intitulé *Pièces du théâtre de la Foire qui n'ont point esté imprimées par Messieurs Lesage et d'Orneval*. Le monologue *Arlequin barbet, pagode et médecin* se trouve dans le tome deux du recueil. La page de couverture donne deux informations complémentaires :

On verra dans la page suivante le catalogue des pièces contenuës dans ce volume.

In memoriam Carissimi amici D'Orneval de Challoup Scriptoris 1731. A Paris ²⁰.

Ces précisions nous permettent de certifier que M2 date de 1731, et de connaître le nom du scripteur, ainsi que sa relation avec d'Orneval ²¹.

Une comparaison plus serrée des deux versions montre que presque à chaque page de M2 on peut relever des modifications, tantôt une retouche d'un ou quelques mots, tantôt un changement sur un paragraphe de plusieurs lignes. De là découle une grande différence de longueur entre les deux manuscrits. La transcription des deux manuscrits, effectuée en y appliquant les mêmes normes de mise en page, donne le résultat suivant : vingt-quatre pages pour M1 et trente-et-une pour M2. Comme le texte de M2 est bien plus étoffé que celui de M1 – le début de la scène 3 de l'acte II en témoigne, on peut supposer que M2 est postérieur à M1. Une erreur commise par Challoup, le copiste et l'ami d'un des auteurs, renforce cette hypothèse ²² :

²⁰ L'ensemble du recueil est composé de deux tomes contenant au total seize pièces. Le premier regroupe neuf pièces : *Les Captifs d'Alger* (avec Prologue), *La Toison d'or*, *L'Oracle muet*, *La Pudeur à la foire* (avec Prologue), *La Matrone de Charanton*, *Les Vendanges de la foire*, *Divertissement pour le Roy*, *La Reine des Pévis*, *L'Arbitre des différends* ; et le second, sept pièces : *Arlequin Gentilhomme malgré lui, ou l'amant supposé*, *L'Ombre de la foire* (avec Prologue), *L'Île de Gougou*, *Arlequin barbet, pagode et médecin*, *Les Trois Commères*, et *L'Arbitre des différends*.

²¹ Le résultat de nos recherches ne nous permet malheureusement pas d'en savoir davantage sur l'identité de ce scripteur.

²² Afin de faciliter la lecture, nous moderniserons dorénavant l'orthographe des citations reproduites. Dans le même souci, la ponctuation, souvent absente dans les manuscrits, a été complétée si nécessaire, le plus légèrement possible, ou modifiée. Sauf l'erreur commise par le copiste, mise en évidence par le recours au grisé, les autres variantes des deux manuscrits seront soulignées.

Acte I (M1)**Scène 1 :**

Le Prince *baise un portrait.*

Arlequin.

Vous avez beau baiser le portrait de la princesse de la Chine dont vous êtes amoureux, elle est rencognée dans un appartement où le Diable même ne pourrait entrer à moins qu'il ne se fit eunuque.

Le Prince *se désespère.*

Arlequin.

Le maudit portrait ! Pourquoi faut-il que le hasard l'ait fait tomber entre vos mains, ou pourquoi êtes-vous si fort entêté d'une péronnelle que vous n'avez jamais vue ?

Le Prince.

Il montre le ciel.

Acte I (M2)**Scène 1 :**

Le Prince.

Il baise un portrait qu'il tire de son sein.

Arlequin.

Vous avez beau baiser le portrait de la princesse de la Chine dont vous êtes amoureux, elle est rencognée dans un appartement où le Diable même ne pourrait entrer à moins qu'il ne se fit eunuque.

Le Prince.

Il fait des gestes de désespéré.

Arlequin.

Le maudit portrait ! *le maudit portrait !* Pourquoi faut-il que le hasard l'ait fait tomber entre vos mains, ou pourquoi êtes-vous si fort entêté d'une péronnelle que vous n'avez jamais vue ?

Le Prince.

Il baise un portrait qu'il tire de son sein.

Sauter une réplique en lui substituant une autre déjà parue quelques lignes auparavant est une erreur fréquemment commise par les scripteurs lorsqu'ils recopiaient les textes.

Variantes des deux manuscrits

Les nombreuses variantes des manuscrits sont de nature différente : inversion de l'ordre des personnages dans la liste des acteurs ou dans l'indication des personnages en tête d'une scène ; modification des indications scéniques ; omissions ou ajouts des didascalies dans l'indication du personnage en tête, à l'intérieur d'une réplique ou entre les répliques ; absence d'une réplique d'un personnage ; petites retouches grammaticales portant, entre autres, sur des mots et des verbes. Quelques échantillons

tirés des premières pages du prologue et de l'acte un du monologue des deux manuscrits permettent de nous en faire une idée :

Prologue (M1)

Liste des acteurs :

Gilles, Arlequin, Troupe de Sauteurs.

La scène est sur le théâtre de la foire.

Scène 1 :

Les sauteurs font leurs exercices en se rassemblant [...].

1^{er} Sauteur.

[...]

3^e Sauteur.

Que de raisonnements !

Gilles.

Allons donc. Messieurs, [...], nous sommes bien fâchés de ce que... Mordi [...] [V]ous aurez la bonté, Messieurs, de vous contenter de ce que nous venons de faire, et vous prendrez s'il vous plaît, la peine de vous en aller. Murmures de gens apostés. »

Scène 2 :

Gilles, Arlequin, Sauteurs.

Prologue (M2)

Liste des acteurs :

Arlequin, Gilles, Troupe de Sauteurs.

Scène 1 :

Les sauteurs font leur exercice à l'ordinaire après quoi ils se rassemblent [...].

1^{er} Sauteur à Gilles.

[...]

3^e Sauteur.

Que de raisonnement !

Gilles.

Allons donc. Messieurs, [...], nous sommes bien fâchés de ce que... Il se retire et dit à ses camarades. Mordi [...] [V]ous aurez la bonté, Messieurs, de vous contenter de ce que nous venons de faire, et vous prendrez s'il vous plaît, la peine de vous en aller. Il fait la révérence et quelques pas pour se retirer. On entend alors les voix de quelques personnes apostées dans trois ou quatre endroits, qui murmurent. »

Scène 2 :

Gilles, Sauteurs, Arlequin.

Arlequin *essoufflé*.
 [...] J'ai bien fait de la
 besoin depuis que je
 vous ai quittés.
 [...]

Gilles.

Il vaudrait mieux que ce
soit de quoi faire rire ces
 messieurs. [...].

Arlequin

Et bien ! il est allé faire
 des vers au Royaume des
 Taupes. Il a laissé tout
 son bien à la charité
 qui l'a fait enterrer par
 reconnaissance.

Acte I (M1)

Liste des acteurs :

Le Roi de la Chine.
 La Princesse, sa fille.
 L'Esclave, favorite de la
 Princesse.
 Le Colao, ministre
 chinois.
 Le Prince du Japon.
 Arlequin, valet du Prince.
 L'Ambassadeur du Japon.
 Suite de l'Ambassadeur.
Soldats, Esclaves,
 Eunuques et Officiers du roi
 de la Chine.

La scène est à Pékin.

Arlequin *tout essoufflé*.
 [...] J'ai bien fait de la
 besoin depuis que je
 vous ai quitté.
 [...]

Gilles.

Il vaudrait mieux que ce
fût de quoi faire rire ces
 messieurs.
 [...].

Arlequin.

Et bien ! il est allé faire
 des vers au Royaume des
 Taupes.

2^e Sauteur.

Quoi, il est mort ?

Arlequin.

C'en est fait. Il a laissé
 tout son bien à la charité
 qui l'a fait enterrer par
 reconnaissance.

Acte I (M2)

Liste des acteurs :

Le Roi de la Chine.
 La Princesse, sa fille.
 L'Esclave, favorite de la
 Princesse.
Autres esclaves et eunuques
de la Princesse.
 Le Colao, ministre
 chinois.
 Le Prince du Japon.
 Arlequin, son valet.
 L'Ambassadeur du Japon.
 Suite de l'Ambassadeur.
Plusieurs Esclaves, Eunuques,
Soldats, et autres Officiers du
 roi de la Chine.

Scène 1 :

Le Prince *se promène en rêvant tristement, il porte la main à son front et soupire.*

Ahï !

Arlequin, *imitant son maître.*

Ouf !

Le Prince, *épouvante Arlequin en le regardant en désespéré.*

[...]

Le Prince *baise un portrait.*

Scène 1 :

Le Prince.

Il entre d'un air triste et se promène en rêvant. Quand il a fait trois pas ou quatre pas, il s'arrête, porte la main à son front et pousse un soupir.

Ahï !

Arlequin.

Il suit son maître, et imitant sa contenance, il soupire aussi après lui.

Ouf !

Le Prince.

Il continue à marcher et à rêver et se retournant brusquement, il épouvante Arlequin, qu'il regarde avec toutes les marques du plus grand désespoir.

[...]

Le Prince.

Il baise un portrait qu'il tire de son sein.

À côté de ces retouches minimes ou plus ou moins détaillées, il existe des changements d'une ampleur bien plus importante, qui impliquent une modification considérable de la mise en scène et produisent par conséquent un effet scénique novateur et unique par rapport aux pièces liées à la Chine et déjà jouées. Il s'agit du cortège du roi chinois et de ses gardes qui ouvre la scène 3 de l'acte I :

M1

On voit paraître la garde du roi à pied et à cheval. Deux officiers portant des étendards où sont des soleils d'or. D'autres Chinois portent de petits drapeaux. Les pages jouent de divers instruments. Paraît le Roi sur un brancard magnifique

M2

On voit d'abord paraître douze soldats de la garde du roi dont six sont à cheval. Après eux marchent les tambours et fifres. Viennent ensuite deux officiers à cheval tenant chacun un étendard où l'on voit deux soleils d'or.

porté par quatre hommes. Deux officiers portent sur une civière le pot de chambre du roi gardé par quatre soldats l'épée nue. On chante en chœurs ces paroles chinoises accompagnées de tout l'orchestre.

Tienzou, Hoanti !

Tienzou vansoüi ²³!

Plusieurs Chinois les suivent, et portent les uns de petits drapeaux, les autres des tablettes vernies. Les trompettes et les timbales précèdent les pages qui jouent chacun de quelque instrument. On voit ensuite le Roi sur un brancard magnifique porté par quatre hommes. Immédiatement après sont deux officiers qui portent sur une civière garnie d'un riche tapis, le pot de chambre de sa majesté chinoise, et quatre soldats l'épée nue l'entourent. Une grande multitude de soldats et officiers de la maison du roi, portent des lances, mousquets, et autres ustensiles, les uns à pied, les autres à cheval, ferment la marche. Il paraît plus de mille personnes à la suite du roi, parce que sitôt que les premières sont passées, elles se prennent d'autres parures derrière le théâtre qui les font paraître différentes quand elles vont à 10 ou 12 fois se remettre en queue. Pendant la marche on chante en chœur ces paroles chinoises accompagnées de tout l'orchestre.

Tienzou, Hoanti !

Tienzou, Hoanti !

Grâce aux précisions portant sur chaque détail et chaque élément de la séquence de marche contenue dans M2, les lecteurs d'aujourd'hui pourront imaginer d'une manière précise l'effet visuel et sonore de cette scène, quand le roi de la Chine fait son apparition sur la scène du théâtre : le nombre d'acteurs qu'il faut pour constituer ce magnifique cortège (Fig. 13), les mouvements et les gestes des acteurs, leur façon de défiler les uns après les autres, et la nature des différents accessoires qu'ils portent ou utilisent²⁴.

²³ Pour ces paroles chinoises, la version de M1 est préférable à celle de M2, car elle correspond mieux à la réalité. Nous reviendrons plus loin sur leur signification.

²⁴ Nous n'avons trouvé aucune maquette de théâtre sur la mise en scène de la marche de l'empereur chinois. Le deuxième volume de la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine (...)*, du père DU HALDE en donne une illustration en noir et blanc. Le *Livre des desseins chinois*, de J.-A. FRAISSE, publié en 1735,

Le mouvement vif et bien rythmé des acteurs, la grande fanfare de différents instruments précédés des trompettes, des timbales, suivis des chants du chœur, confèrent certes une couleur exotique à cette scène. Mais, outre le train de vie du monarque chinois, nous découvrons dans d'autres scènes d'autres éléments relatifs à l'Empire du milieu, notamment la civilité des Chinois, et leur émerveillement à la vue d'une horloge européenne. La réalisation de ces scènes révèle d'une part les expressions artistiques et le talent inventif des auteurs, d'autre part la vision de la Chine des Français du XVIII^e siècle. Dès lors, on pourrait se demander quelle est la part de réalité qui, sous les effets théâtraux, inspire la reconstitution de ce pays lointain ? Quelle est l'ampleur de l'imagination par rapport à ce qui s'est passé réellement en Chine ?

Imagination et réalité : une vision française sur la Chine

Avant que Lesage ne représente ses pièces chinoises, la Chine était déjà à l'honneur dans beaucoup d'ouvrages de caractère encyclopédique, de récits de voyage et d'anthologies parus en Europe depuis le début du XVII^e siècle. Parmi ces publications, les *Lettres édifiantes et curieuses* des missionnaires ayant séjourné en Chine constituent une source importante. À côté de ces informations de première main, les ouvrages dont le contenu est tiré des *Lettres* envoyées de Chine forment une autre source d'informations, non négligeable²⁵, des Français de l'époque qui s'intéressaient à la Chine. De ce fait, il sera utile de nous référer à ces ouvrages, puisqu'il n'existe pas de documents contenant des déclarations venant soit des auteurs eux-mêmes, soit de leurs contemporains, qui permettraient par exemple d'identifier les sources d'inspiration de Lesage et d'Orneval lorsqu'ils ont écrit *Arlequin barbet, pagode et médecin*²⁶.

Pour le train faste et majestueux du souverain chinois cité ci-dessus, des scènes similaires se trouvent également dans les lettres des missionnaires envoyées de

pourra suppléer à cette lacune. Nous y trouvons une eau-forte colorée qui nous permet de mieux imaginer la manière dont cette marche pouvait se dérouler. Nous pensons qu'il serait intéressant de la reproduire à titre de référence, mais comme cette estampe mesure plus de 200 cm, nous ne pouvons la reproduire que partiellement, en en choisissant la partie la plus significative (Fig. 13).

²⁵ L'apport et l'impact de ces documents, notamment la vogue de « la chinoiserie » du XVIII^e siècle, ne sont plus un sujet à débattre. L'inventaire des travaux menés sur ce thème est si long que nous renvoyons à l'article de J. 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, pp. 735-779. Cet article contient les principales informations sur les ouvrages parus aux XVII^e et XVIII^e siècles, et aussi sur les contributions récentes.

²⁶ Comme la majorité des informations sur la Chine contenues dans l'ouvrage du père du Halde sont tirées directement des missives des missionnaires envoyées de Chine, et comme ces lettres sont, dans la plupart de cas, antérieures à *Arlequin barbet, pagode et médecin*, il ne serait pas inintéressant de nous référer aux quatre volumes in-f° de ce jésuite, même s'ils ont paru postérieurement.

Chine et aussi dans leurs publications parues en Europe²⁷, lorsqu'il est question des apparitions publiques de l'empereur chinois, des vice-rois et des mandarins. Dans la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine (...)*, le père du Halde revient même à plusieurs reprises sur ce sujet et lui accorde presque toujours une longue description détaillée. On en voudra pour preuve la description du cérémonial accompagnant la magnificence de la marche de l'empereur Kang-hi (Kangxi) :

Lorsque l'empereur sort de son palais, la coutume est qu'il soit accompagné d'une grande partie des seigneurs de sa cour. Tout brille dans ce cortège, les armes, les harnais des chevaux, les banderoles, les parasols, les éventails, et toutes les autres marques de la dignité impériale. Ce sont les princes et les seigneurs qui ouvrent la marche, et qui sortent les premiers à cheval ; ils sont suivis des colaos, ou principaux ministres, et des grands mandarins : ils marchent sur deux ailes et assez près des maisons, de sorte qu'ils laissent toute la rue libre. On porte après eux 24 bannières de soie jaune, qui est la livrée de l'empereur, brodées de dragons d'or, qui sont comme ses armoiries. Ces bannières sont suivies de 24 parasols de même couleur, et d'autant de grands éventails forts riches et forts précieux. Les gardes du corps sont tous vêtus de jaune, avec des espèces de casque en tête, et une sorte de javelot ou demi-pique dorée terminée en haut par la figure d'un soleil ou d'un croissant, ou de la tête de quelque animal. Douze estafiers, vêtus des mêmes couleurs, portent sur leurs épaules la chaise de l'empereur qui est superbe. Il y a en divers endroits sur la route un grand nombre de ces estafiers, pour se relever dans la marche. Une troupe de musiciens, de trompettes, et de joueurs d'instruments accompagnent l'empereur, et font grand bruit. Enfin un grand nombre de pages et de valets de pieds ferment la marche²⁸.

Les deux versions de la somptueuse marche de son altesse chinoise contiennent des éléments similaires : les personnes qui escortent le souverain chinois, les armes, les instruments de musique et les objets servant à marquer la dignité impériale.

Pour la suite du roi de la Chine, Lesage et d'Orneval mettent en scène des soldats et des officiers à cheval ou à pied, des pages et des musiciens ; du Halde note dans son œuvre une gamme beaucoup plus variée : princes, seigneurs, colaos, ministres, grands mandarins, gardes du corps, estafiers, musiciens, pages, valets. Pour les armes, les dramaturges ont préféré les épées, les lances et les mousquets ; le jésuite mentionne, dans le présent extrait, les javelots et les demi-piques. Ailleurs, les masses polyèdres, les sabres à long manche, les lances peintes d'un vernis rouge mêlé de fleurs, et dorées à l'extrémité, les bâtons longs de sept à huit pieds, et les hallebardes font aussi partie du cortège. Quant aux instruments musicaux, chez les dramaturges, on fait entendre les trompettes, les fifres, les timbales et autres instruments non énumérés dans le manuscrit ; chez le jésuite, ce sont les trompettes et d'autres instruments non précisés

²⁷ Voir M. RICCI, *Histoire de l'expédition chrestienne au royaume de la Chine*, Lille, Pierre de Rache, 1617, livre 2, chap. 14 ; L. LE COMTE, *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, Paris, J. Anisson, 1696, vol. 1, p. 124 ; J.-B. DU HALDE, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1735, vol. 2, pp. 6, 20, 21-22, 29-30 et 30-31.

²⁸ J.-B. DU HALDE, *op. cit.*, vol. 2, p. 20.

qui entrent en scène²⁹. Et pour les objets servant à démontrer la grandeur et la puissance du maître qui gouverne un si vaste empire, Lesage et d'Orneval proposent des étendards où l'on voit deux soleils d'or, de petits drapeaux, des tablettes vernies, le brancard magnifique du roi de la Chine, porté par quatre hommes, ainsi que le pot de chambre de sa majesté chinoise, posé sur une civière garnie d'un riche tapis ; du Halde parle des harnais des chevaux, des banderoles, des parasols, des éventails, des bannières de soie jaune, brodées de dragons d'or, et la magnifique chaise destinée à l'empereur, portée par douze pages.

Par souci d'authenticité, les acteurs chantent au cours de leur procession, ces paroles chinoises « Tienzou, Hoanti ! Tienzou vansoui ». *Tienzou* signifie « fils du ciel », *Hoanti*, « Empereur » et *vansoui* « dix mille d'années ».

Dans son récit parlant d'un vieil eunuque puissant et détestable, le père Ricci a évoqué l'usage de *van van siu*, qui signifie « dix mille millions d'années »³⁰, une formule de vœux que les Chinois adressent toujours à leur monarque. Du Halde en parle aussi et donne une série de formules du même ordre :

C'est ce profond respect qui les porte à donner à leur empereur les titres les plus superbes, ils le nomment *Tien Tsee*, fils du ciel ; *Hoang Ti*, auguste et souverain empereur ; *Ching Hoang*, saint empereur ; *Chao Ting*, palais royal ; *Van Soui*, dix mille années³¹.

Grâce aux importants moyens déployés, Lesage et d'Orneval parviennent à constituer une scène qui n'en repose pas moins sur une base concrète et offrent ainsi aux spectateurs une certaine crédibilité quant à la sortie du souverain de l'Empire du Milieu. Crédibilité qu'atténuent toutefois la présence du modeste brancard et surtout celle du pot de chambre du roi chinois, ustensile inattendu en pareille circonstance. Du coup, la somptueuse parade colore la réalité extrême-orientale d'un ton un peu fantaisiste et burlesque.

Concernant la civilité des Chinois, à la scène deux de l'acte un, les spectateurs assistent à une scène amusante, destinée à caricaturer les bonnes manières d'un colao, un mandarin de premier ordre, faisant la rencontre du prince du Japon :

Le Colao.

Du plus loin qu'il aperçoit le prince, il lève les mains jointes par dessus sa tête et disant six fois.

Zin, zin, zin, zin, zin, zin.

Le Prince.

Il fait la même chose, mais il ne lève les bras qu'au menton et ne dit que trois fois.

Zin, zin, zin.

[...]

²⁹ *Ibid.*, vol. 2, p. 22, dans l'épisode qui relate la cérémonie solennelle des sacrifices présidée par l'empereur dans le Temple du Tien (Temple du Ciel), les tambours sont également présents.

³⁰ M. RICCI, *op. cit.*, livre 4, chap. 6, p. 312.

³¹ J.-B. DU HALDE, *op. cit.*, vol. 2, p. 9.

Le Colao.

Il s'avance et s'inclinant profondément, ayant les pieds l'un proche de l'autre, les mains jointes et abaissées jusque sur les genoux en disant quatre fois.

Flin, flin, flin, flin.

Le Prince.

Il joint les mains sur son estomac en disant.

Flin, flin.

[...]

Le Colao.

Il s'avance encore et tombe sur ses deux genoux, il se courbe, et touche la terre de la pointe de son bonnet en disant,

Niaou, niaou, niaou.

Le Prince.

Il met un genou à terre et dit.

Niaou, niaou.

Avant que Lesage ne produise à la scène cette pratique, le père Ricci l'avait déjà relatée d'une manière précise en ajoutant quelques commentaires personnels :

Il ne sert de rien entre les Chinois pour la civilité ou honneur de découvrir la tête, n'y ne pensent faire honneur à aucun par le mouvement du pied, encore moins par l'embrasement, baisement de main, ou autre semblable compliment. La principale cérémonie de civilité se fait ainsi chez eux. Ils joignent les deux mains assemblées dans les manches de la robe de dessus [...] et les élèvent premièrement modestement ensemble avec les manches en haut, puis les abaissent l'un s'arrêtant vis-à-vis de l'autre, et retirant cette syllabe *Zin, Zin* : lequel mot ne signifie rien, si ce n'est le compliment de civilité ; et se pourrait à notre façon appeler interjection de civilité. Quand l'un est officieusement visité de l'autre, et aussi quand souvent par les rues les amis se rencontrent, joignant comme dessus les deux mains dans les manches, courbant tout le corps, ils abaissent autant qu'ils peuvent la tête en terre, lequel compliment d'honneur se rend de tous les deux, et souvent de plusieurs ensemble. Ils appellent cette cérémonie *Zo ye*³².

Dans sa relation de l'audience que l'empereur Kangxi a accordée aux missionnaires, le père Louis Le Comte aborde aussi cette question et donne des informations similaires : fléchir les genoux, porter les mains jointes jusqu'à la tête, de manière que les bras et les coudes soient élevés à la même hauteur, se courber jusqu'à terre, à trois reprises, puis se relever, refaire ensuite deux fois les mêmes cérémonies. Le Comte, informé de cette pratique, ne manifeste pas autant de surprise que le père Ricci.

³² M. RICCI, *op. cit.*, livre 1, chap. 2, p. 52. La parole *Zo ye* signifie « saluer en se courbant ».

Quant à Arlequin, le valet du prince du Japon, intrigué par cette étrange manière de se saluer, il imite les gestes de civilité de son maître et du Colao et finit par y renoncer, tellement la répétition de ces gestes est fatigante. Son imitation s'achève sur une culbute par-dessus le seigneur chinois et par ces phrases : « Quelle peste de civilité ? Aux Diables les Miaous ! [...] me voilà tout rompu. Morbleu ! Monsieur le Colao, trêve de cérémonie ».

Dans cette imitation comique, burlesque et acrobatique, Arlequin essaie de reproduire aussi les formules de politesse prononcées par le Colao et le prince. Les *Zin, zin, zin* ! deviennent *Zon, zon, zon* !, une sorte de compromis entre *zinzin* signifiant familièrement : « fou, bizarre, dérangé », et *zozo*, signifiant familièrement : « garçon niais et gauche ». Les *Flin, flin* ! se transforment en *Flon, flon* !, un refrain de musique populaire. Et les *Niaou, niaou* ! se métamorphosent en *Miaou ! miaou* !, un cri de chat.

À première vue, ces onomatopées ne sont qu'une astuce destinée à divertir les spectateurs, une réappropriation superficielle d'une langue inconnue à des fins comiques. Une curieuse maquette de costume conservée à la Bibliothèque nationale de France, dessinée par Jean Bérain pour un opéra-ballet intitulé *Mascarade du roi de la Chine*³³, va dans le même sens, celui d'un personnage tourné en dérision (Fig. 12). Le titre même de l'œuvre *Mascarade* ne signifie-t-il pas d'ailleurs : « accoutrement ridicule »³⁴ ? Sur cette maquette, apparaît en outre une danseuse affublée de moustaches de chat. Étrange conception artistique pour laquelle nous n'avons malheureusement pas encore trouvé de réponse ; et coïncidence impossible, pour l'heure, à éclairer : pour quelle raison a-t-on appliqué ces moustaches à la danseuse ? Et à quelle source d'inspiration faut-il attribuer l'onomatopée *Miaou, miaou* prononcée sur scène dans notre monologue ?

Un autre détail tourne également en dérision cette scène de politesse qui, à l'origine, visait pourtant bien à souligner les bonnes manières et la civilité des Chinois de l'époque, lorsqu'ils se rencontrent. Nous savons, en effet, dès le début de la pièce, que la Chine est en guerre avec le Japon. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'Arlequin a dû déployer toutes ses ruses, afin que son maître, le prince du Japon éperdument amoureux de la princesse de Chine, puisse pénétrer dans l'impénétrable palais chinois où il espère rencontrer la jeune femme qui s'y trouve « rencognée ». Puisque les deux pays sont en guerre, il est donc impensable qu'un mandarin de premier ordre reçoive son ennemi en privé, et certainement pas en y mettant autant de civilité.

La politesse et la modestie du Colao vont à l'encontre d'une autre réalité : avant le déclin de la dernière dynastie chinoise, les Chinois se considéraient comme le centre du monde et regardaient les pays voisins d'une manière condescendante. Cette autosatisfaction est liée en grande partie à l'immensité du territoire de la Chine, à la diversité des ressources naturelles du pays, et surtout à ses cinq mille ans de civilisation, qui sont à l'origine de l'impact socioculturel indéniable qu'il a exercé sur les contrées voisines. De ce fait, la cour impériale chinoise et les mandarins de haut rang entendaient bien que les missionnaires et les diplomates étrangers, quelle que

³³ Cette pièce fut représentée devant le roi, au château de Marly, en 1700.

³⁴ Voir Fig. 12.

fût leur nationalité, accomplissent leurs civilités à la chinoise : fléchir les genoux et s'incliner trois fois jusqu'à terre, sans pour autant qu'ils fussent eux-mêmes astreints à agir de même à l'égard de ces étrangers.

Mais *Arlequin barbet, pagode et médecin* contient un autre élément, aussi intéressant que ceux déjà examinés : la pagode. « Pagode » est un mot comportant de multiples sens. À l'origine, le terme désigne soit un temple où les Chinois – et les Indiens – rangent leurs idoles ; soit un édifice consacré à quelque usage pieux, comme abriter les bonzes et les prêtres. Puis, par extension, il signifie les idoles adorées dans un temple. À l'aube du XVIII^e siècle, lorsque la vogue de la « chinoiserie » a envahi l'Europe, le mot « pagode », par dérivation, prend un autre sens et désigne aussi les petites figures chinoises en porcelaine remuant la tête, que les Européens mettaient souvent au-dessus d'une cheminée³⁵. Dans le cadre de la présente pièce, c'est ce dernier sens que les auteurs ont adopté, mais en en faisant des pagodes grandeur nature. La pagode imaginée par Lesage et d'Orneval est, comme celle *des Chinois*, de Régnard, une fausse pagode, puisqu'Arlequin s'en sert comme d'un déguisement. Mais différente de la précédente, celle-ci jouera un rôle important et indispensable : il est hors de doute que, sans sa présence, la pièce n'aurait pas autant d'attraits ; ses intrigues n'auraient pas pu être aussi bien conduites, et sa structure serait moins bien organisée. À la scène 4 de l'acte un, Arlequin nous informe qu'il a pu admirer dans la chambre de la princesse « deux pagodes grandes comme nature », « enrichies de pierreries, et parées de diverses fleurs » ; ce qui lui donne l'idée de se déguiser en

³⁵ Beaucoup de travaux sur l'influence de la Chine en Europe ont été menés, de sorte qu'une liste bibliographique exhaustive n'est pas envisageable. Citons quelques ouvrages de base, qui conservent leur pertinence, même s'ils sont parfois un peu anciens : H. BELEVITCH-STANKEVITCH, *Le Goût chinois en France*, Genève, Slatkine, 1970 (1^{re} éd. 1910) ; V. PINOT, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France : 1640-1740*, Genève, Slatkine, 1970 (1^{re} éd. 1932) ; M. JARRY, *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris-Fribourg, Office du livre, 1981 ; R. ÉTIEMBLE *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard, 1988 ; D. JACOBSON, *Chinoiserie*, London, Phaidon Press Limited, 1993 ; LEE Ming-Ming, « Zi bi tan tu hui kao cha zhong guo feng mao zai shi ba shi ji fa guo yi zhu zhong di fa zhan, jian tan fu hao zhong guo zai luo ke ke mei xue xia di gan xing cheng xian » (李明明, 自壁毯图绘考察中国风貌在十八世纪法国艺术中的发展, 兼谈符号中国在罗可可美学下的感性呈现), dans *The Realms of the Other : Cultural Identities and Politics of Representation*, edited by LIU Chi-Hui (刘纪蕙), Taipei, Rye Field Publishing Co., 2001, pp. 53-87 ; LEE Ming-Ming, « Shi qi shi ji fa guo tong ban cha hua zhong di zhong guo yi xiang – zhong guo feng mao su yuan » (李明明, 十七世纪法国铜版插画中的中国意象 — 中国风貌溯源), dans *National Central University Journal of Humanities*, Zhong-li City, National Central University, n° 23, juin 2001, pp. 193-234 ; et beaucoup plus récemment, ZHANG Guo-Gan, WU Li-Wei, *Qi meng shi dai di ou zhou zhong guo guan : yi ge li shi di xun li yu fan si*, Shanghai, Shanghai Guji Publishing Co., 2006 (张国刚, 吴荻荪, 启蒙时代的欧洲中国观 : 一个历史的巡礼与反思, 上海, 上海古籍出版社) ; le catalogue de l'exposition *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, Paris, 2007 (cat. exposition Musée Cernuschi).

pagode, afin de se réintroduire dans le palais, accomplir la mission que son maître lui a confiée : remettre une lettre et son portrait à la princesse de la Chine.

Pour mieux réussir sa stratégie, Arlequin charge le Colao, leur complice, d'annoncer au monarque chinois qu'« un étranger savant mathématicien qui a trouvé le mouvement perpétuel [lui] a fait présent d'une pagode, laquelle, par des ressorts artistement placés, fait des choses prodigieuses ». L'évocation d'un étranger savant mathématicien et de son invention (les ressorts qui sont à l'origine du mouvement perpétuel de l'objet), nous font penser aux missionnaires jésuites, dont la plupart furent en effet de brillants mathématiciens ou des astrologues. Grâce à leurs connaissances scientifiques et aux présents qu'ils ont offerts à la cour impériale et aux hauts fonctionnaires chinois, ces missionnaires sont parvenus à établir des liens avec cette classe privilégiée et à obtenir la protection qui allait considérablement faciliter leur mission d'évangélisation.

Parmi leurs présents, les horloges à ressorts étaient des objets de curiosité qui impressionnaient beaucoup les Chinois, comme l'indique le témoignage du père Ricci relatant leurs réactions à la vue de ces instruments. Ces passages montrent à la fois l'ignorance et l'étonnement des Chinois, qui se servaient, pour mesurer le temps, de systèmes beaucoup moins sophistiqués, voire rudimentaires. Le récit du père Ricci nous apprend aussi que, émerveillé, l'empereur chinois ordonna sur le champ qu'on logeât les missionnaires dans le quartier des mathématiciens, afin que les eunuques apprissent à maîtriser, dans un délai de trois jours, tous les mécanismes de ces engins, et ce qu'il faut faire pour leur entretien. Les missionnaires durent donc « instruire jour et nuit les eunuques idiots », pour reprendre les termes du père Ricci. Les trois jours n'étaient pas encore passés, que l'empereur s'informait déjà des horloges, que les eunuques lui apportèrent aussitôt. Le souverain conserva la plus petite ; il ne pouvait plus, paraît-il, s'en passer, et prenait beaucoup de plaisir à la contempler et à écouter sa sonnerie³⁶.

Au moment où les horloges à ressorts et les progrès scientifiques amenés par les missionnaires occidentaux commençaient à conquérir la cour impériale chinoise et l'élite du pays, à l'autre bout du monde, le vieux continent s'intéressait, quant à lui, à l'histoire de la civilisation chinoise et à ses objets d'art : parmi ces derniers figuraient les pagodes qui, comme les horloges à ressorts en Chine, étaient des objets de curiosité et de collection.

Dans *Arlequin barbet, pagode et médecin*, le roi chinois, sa fille et l'esclave de la princesse regardent donc et écoutent la fausse pagode exécutant des mouvements répétitifs et produisant des sons de réveil, avec autant d'admiration qu'en éprouvait le monarque de la Cité interdite à la vue des prodigieuses horloges européennes,

Aux scènes 7 et 8 du premier acte, les spectateurs assistent à une représentation où la parole cède la place à des techniques de mime très élaborées. Les didascalies de M2 nous permettent notamment de bien nous rendre compte de l'effet chorégraphique

³⁶ M. RICCI, *op. cit.*, livre 4, chap. 12, pp. 349-351.

que le jeu des acteurs, en particulier celui d'Arlequin, était censé produire dès que le roi de la Chine faisait poser Arlequin, la fausse pagode, au milieu de la scène³⁷ :

[Le roi donnant] un petit coup sur le bras d'Arlequin. Il se déploie comme par ressorts en le remettant ensuite par un mouvement pareil comme ils étaient. Ensuite, le roi lui met une flûte entre les mains. Arlequin la porte par trois ou quatre mouvements, réglés à la bouche, et joue de la flûte un moment. Après quoi, il remet ses bras dans leur situation ordinaire.

La Princesse et l'Esclave font de grands éclats de rire. Le roi montre à sa fille à quels endroits, et comme il faut toucher à la pagode pour voir et entendre des choses encore plus merveilleuses [...] Arlequin continue à faire des gestes différentes, les unes des autres, toujours réglés et machinalement. Comme l'esclave regarde de près autour du cou d'Arlequin pour voir ce qui le fait agir, il la baise.

L'Esclave.

Ha, ha, ha, Madame, la drôle de pagode. On dirait qu'elle y entendrait finesse.

La Princesse.

Elle touche un des bras d'Arlequin, qui se déploie, s'allonge, et attrape la main de la princesse qu'il attire jusqu'à sa bouche pour la baiser; ce qui fait aussi rire la princesse, mais plus fort que n'a fait l'esclave.

Ha, ha, ha, ha !

Arlequin.

Ha, ha, ha, ha !

L'Esclave.

La plaisante chose. Voilà, je crois, une pagode qui a un écho.

Arlequin.

Echo, écho !
[...]

La Princesse.

Elle donne un petit coup de doigt sur le nez d'Arlequin.

Arlequin faisant le réveil.

Tin, tin, tin, tin, tin, relin, relin, relin, relin.

³⁷ Comme la marche du roi chinois, pour cette scène, les didascalies de M2 donnent beaucoup plus de précisions que celles de M1.

Il finit sec comme un timbre qui touche.

L'Esclave.

Quel prodige ! Il faut que ce soit une pagode à répétition.

La pagode de Lesage et d'Orneval est un objet prodigieux, doté de fonctions multiples : pagode jouant de la flûte ; pagode à répétition transformant les sons en écho ; pagode sonnant l'heure³⁸, et par-dessus tout, pagode capable de baisser la main d'une femme. Cette fabuleuse pagode ressemble beaucoup à nos robots actuels, une invention impensable pour les gens du XVIII^e siècle. Mais, surtout, dans le déguisement d'Arlequin en pagode chinoise, nous retrouvons une fois de plus l'étrange amalgame d'éléments hybrides avec lesquels les auteurs ont réussi à faire quelque chose qui n'existe pas dans la réalité. N'est-il pas vrai que les pagodes, recherchées par les amateurs d'objets d'art chinois du XVIII^e siècle en Europe, ont une taille beaucoup moins importante ? Or, dans la pièce, les pagodes apparues sur la scène sont présentées, comme nous l'avons déjà mentionné, grandes comme nature³⁹. Dès lors, l'atmosphère réelle fait à nouveau place à l'irréel.

Conclusion

Par rapport à sa première pièce chinoise, *Arlequin invisible chez le roi de la Chine*, Lesage a enrichi sa connaissance de la Chine ; il y puise une série d'éléments destinés à nourrir sa deuxième pièce chinoise : *Arlequin barbet, pagode et médecin*. Dans ce nouveau monde, où l'imaginaire le dispute avec la réalité, la Chine n'en est pas moins omniprésente : le lieu où se déroule l'action ; le choix des personnages ; les décors scéniques ; les faits évoqués. Mais de quelle réalité chinoise s'agit-il ? Parce qu'elle a été représentée d'une manière comique, burlesque, parfois même un peu fantaisiste – en s'inspirant des procédés typiques du théâtre forain, où prédominent le burlesque et la fantaisie – cette pièce, qui se targue d'être chinoise, perd une partie de son authenticité extrême-orientale : du coup, elle prend une configuration mi-chinoise, mi-française, comme ce fut le cas de tant de réalisations européennes issues du développement de la chinoiserie artistique et littéraire.

La confrontation des deux manuscrits nous permet de saisir les transformations par lesquelles est passée la pièce, mais elle suscite également un certain nombre d'interrogations qui risquent, faute de documentation, de rester encore longtemps sans réponse. Quand M1 fut-il remanié ? Laquelle des deux versions a-t-elle été vue par le public lors de la représentation d'ouverture de la foire Saint-Germain en 1723 ?

³⁸ Ces mouvements mécaniques nous font songer aux automates Jacquet-Droz, célèbres poupées mécaniques réalisées au XVIII^e siècle. Trois d'entre eux sont conservés aujourd'hui au Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel en Suisse.

³⁹ Pour la présentation des pagodes sur la scène, nous proposons deux maquettes qui nous en donneront une idée, même si elles n'ont pas de lien direct avec *Arlequin barbet, pagode et médecin*. L'une est conservée au musée du Louvre. Elle représente le feu d'artifice chinois organisé pour Saint-Aubin pour le Théâtre-Italien en 1749. L'autre fait partie de la *Mascarade du roi de la Chine*, pièce mentionnée ci-devant (voir Fig. 12)).

Qui a étoffé ou transformé les didascalies de M2 ? Ses auteurs, Challoup ou quelqu'un d'autre ? Combien de représentations cette pièce a-t-elle réellement connues ?

Malgré toutes ces incertitudes, une chose est certaine : l'œuvre est une belle illustration de la vogue de la chinoiserie dans le domaine théâtral ; et, par rapport aux autres pièces jouées à cette époque, c'est elle, à tous points de vue, qui donne la plus grande quantité d'informations authentiques sur les us et coutumes des Chinois. De là l'intérêt qu'elle présente, dans le cadre de l'échange interculturel Chine-France, même si elle n'a apparemment pas recueilli les suffrages du public lors de sa première représentation.

Lire la Chine dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège

Claude SORGELOOS

L'édition et le commerce de la librairie ont beaucoup contribué aux échanges entre Europe et Asie, et à diffuser la mode de la Chine¹. Il est quelques ouvrages fondateurs ayant fortement contribué au phénomène, comme l'*Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces-Unies vers l'empereur de la Chine* de Jean Nieuhoff (1618-1672), publié en néerlandais en 1665 puis traduit (Fig. 14), et la *China illustrata* du Père Athanase Kircher (1602-1680), en 1667, traduit également². Durant tout le XVII^e siècle, il faut également mentionner les nombreuses publications des missionnaires jésuites et celles sur les rites chinois et le confucianisme³. En 1735

¹ H. CORDIER, *Bibliotheca Sinica : dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à l'empire chinois*. Paris, 1904-1924, et index des auteurs, New York, 1953 ; M. REED, P. DEMATTE (éd.), *China on Paper : European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, Los Angeles, 2007 ; M. BUSSOTTI, J.-P. DRÈGE (éd.), « Chine-Europe : histoire de livres », *Histoire et civilisation du livre*, 3, 2007, pp. 13-194.

² F. ULRICH, *Johan Nieuhofs Blick auf China (1655-1657) : die Kupferstiche in seinem Chinabuch und ihre Wirkung auf den Verleger Jacob van Meurs*, Wiesbaden, 2003 (*Sinologica Coloniensia*, 21) ; Sheng-Ching CHANG, *Natur und Landschaft : der Einfluss von Athanasius Kirchers « China Illustrata » auf die europäische Kunst*, Berlin, 2003 ; P. FINDLEN, *Athanasius Kircher : the Last Man who Knew Everything*, New York-London, 2004 ; N. GOLVERS (éd.), *The Christian Mission in China in the Verbiest Era : Some Aspects of the Missionary Approach*, Louvain, 1999 (*Louvain Chinese Studies*, 6).

³ A. et A. DE BACKER, C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, en particulier, t. 11, Paris, 1882, col. 1247-1293 ; N. GOLVERS, « Wetenschappelijke literatuur in het Latijn door de Jezuïeten in 17^e-eeuws China : een overzicht », *De zeventiende eeuw*, 7, 1991, pp. 81-100.

paraît un autre ouvrage capital, la *Description de l'empire de la Chine* du Père Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743)⁴.

La Chine et l'édition

De ce contexte participent les liens éditoriaux entre Chine et Pays-Bas⁵. À titre de comparaison, il convient de remonter au-delà du XVIII^e siècle. Tout le XVII^e siècle, en effet, est jalonné de publications relatives aux missions, aux rites chinois, à l'histoire et à la géographie de la Chine. D'Alessandro Valignani et John Hay – deux jésuites – les *Litteræ in Iapponia et China scriptæ 10. octobris 1599* sont publiées à Anvers chez Joachim Trognesius en 1603. Du Père Matteo Ricci et Joannes Rodriguez, des lettres de Chine de 1606 et 1607 sont imprimées en 1611 chez la veuve et les héritiers de Jean I Moretus, éditées par Herman Hugo. De Nicolas Trigault, les *Litterae Societatis Jesu e regno Sinarum ad R.P. Claudium Aquavivam* paraissent à Anvers en 1615 chez Jean II et Pierre III Bellerus⁶. En 1616, David Florice de Riquebourg-Trigault obtient un octroi pour une traduction française du voyage en Chine du Père Nicolas Trigault, son parent⁷. Cette *Histoire de l'expédition chrestienne en la Chine, entreprise par les Peres de la Compagnie de Jesus*, tirée des commentaires du Père Matteo Ricci, paraît à Lille en 1617.

Plus loin dans le siècle, Balthasar II Moretus publie en 1654 le *De bello Tartarico historia* de Martino Martini. En 1655 paraît à Anvers *Rerum morumque in regno Chinensi... historia* de Joannes Gonzales de Mendoza, chez la veuve et les héritiers Fickaert. *Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische compagnie, aan den ... keizer van China* de Jean Nieuhoff connaît une édition anversoise en 1666 chez Michiel Cnobbaert. J. van Meurs publie ou du moins diffuse sous son nom la *China illustrata* de Kircher à Anvers en 1667. Du Père François de Rougemont, l'éditeur Martin Hullegaerde à Louvain publie en 1673 l'*Historia Tartaro-Sinica*. Philippus Couplet, un jésuite de Malines, est l'auteur de *Historie van eene groote, christene mevrouwe van China met naeme mevrouw Candida Hiu*, parue à Anvers en 1694⁸.

À l'aube du XVIII^e siècle, en 1700, paraît un livre sur Confucius : *Ad virum nobilem, de cultu Confucii philosophi, et progenitorum apud sinas*, chez Thuillier à Anvers. La même année, paraissent à Liège plusieurs titres relatifs aux missions des

⁴ I. LANDRY-DERON, *La preuve par la Chine : la « Description » de J.B. Du Halde, jésuite, 1735*, Paris, 2002.

⁵ W. F. VANDE WALLE, N. GOLVERS éd., *The History of the Relations Between the Low Countries and China in the Qing Era (1644-1911)*, Louvain, 2003 (*Leuven Chinese Studies*, 14) ; J. 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, pp. 735-779.

⁶ DE BACKER-SOMMERVOGEL, *op. cit.*, respectivement t. 8, col. 405 ; t. 1, col. 447, n° 4 ; t. 8, col. 238, n° 3.

⁷ A. G. R., Conseil privé espagnol, 1277, 148, octroi du 26 août 1616.

⁸ DE BACKER-SOMMERVOGEL, *op. cit.*, respectivement t. 5, col. 647, n° 7 ; t. 7, col. 230, n° 1 ; t. 2, col. 1563, n° 8 ; sur Rougemont, voir N. GOLVERS, *François de Rougemont, S. J., Missionary in Ch'ang-shu (Chiang-nan). A Study of the «Account book» (1674-1676) and the «Elogium»*, Louvain, 1999 (*Leuven Chinese Studies*, 7).

jésuites et aux rites en l'honneur des ancêtres : la *Lettre à Monseigneur le Duc du Mayne sur les cérémonies de la Chine*, par Louis Le Comte, *Des cérémonies de la Chine*, du même, et la *Relation de ce qui s'est passé à la Chine en 1697, 1698 et 1699 à l'occasion de l'établissement que M. l'abbé de Lyonne a fait à Nien-Tcheou, ville de la province de Tche-Kiang*, par le Père Jean de Fontaney. D'autres publications sur les rites chinois par les Pères Jean Dez et Giovanni Domenico Gabiani, ainsi qu'un décret du pape Alexandre VII, portent une adresse liégeoise, peut-être fictive. En 1702, paraît la *Lettre des Pères de la compagnie de Jésus, missionnaires de la Chine, à notre très-saint Père le pape Clément XI*, contenant la *déclaration authentique de l'empereur de la Chine touchant les cérémonies chinoises*. En 1710, toujours sous adresse liégeoise, des *Réflexions sur les affaires présentes de la Chine, écrit et traduit de l'italien* vantent le travail des missionnaires en Chine, tandis que paraît aussi un *Supplément des mémoires de Rome sur l'état de la religion chrétienne dans la Chine*⁹. C'est donc toujours le poids des jésuites et des rites qui fait encore la fortune des éditeurs : ils éditent ou le plus souvent rééditent, dans la foulée du XVII^e siècle, quelques ouvrages porteurs, parfois polémiques.

Ensuite, on observe un déplacement des préoccupations, tandis que change également la nature des ouvrages « chinois » et de leurs modes de transmission. Ce sont les problèmes de la langue et de l'écriture qui retiennent notamment l'attention des érudits. Jean-Louis de Boubers, connu pour ses productions philosophiques, imprime à Bruxelles en 1773 un ouvrage du Père Martial Cibot, la *Lettre de Pékin sur le génie de la langue chinoise, et la nature de leur écriture symbolique, comparée avec celle des anciens Égyptiens* (Fig. 15). L'ouvrage est édité par John Turberville Needham, membre de l'Académie de Bruxelles, qui l'illustre de copies des planches extraites des *Philosophical Transactions* représentant des caractères chinois et des objets d'archéologie. À l'instar de l'orientaliste Joseph de Guignes, Needham était persuadé de la parenté entre les caractères chinois et les hiéroglyphes égyptiens, notamment à la suite de son passage à Turin en 1761, où il put observer des antiquités égyptiennes du cabinet du roi de Sardaigne, puis lors de son séjour à Rome et à la Vaticane¹⁰.

La veine littéraire est utilisée par le biais de la pseudo-translation. La Société typographique de Bouillon édite en 1783-1784 *Les Petites Maisons du Parnasse, poème comique d'un genre nouveau en vers et en prose... traduit de l'arabe, de l'hébreu, du grec, du latin, de l'anglais, du turc et du chinois*, un recueil « comico-littéraire » de Louis-Abel Beffroy de Reigny, dans lequel la traduction du chinois sert d'alibi littéraire¹¹. Des œuvres d'inspiration pseudo-chinoise, on passe rapidement

⁹ X. DE THEUX, *Bibliographie liégeoise*, Bruges, 1885, col. 391-392, 407, 442 ; sur Louis Le Comte, voir F. TOUBOUL-BOUYEURE (éd.), *Un Jésuite à Pékin : nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine, 1687-1692*, Paris, 1990.

¹⁰ *Philosophical Transactions*, t. 59, 1769, pp. 489-504. Les planches accompagnent une note sur l'écriture des Chinois : *Extract from the Journal of the Royal Society, June 23, 1768, respecting a Letter addressed to the Society by a Member of the House of Jesuits at Pekin in China ; by Charles Morton*, où il est question de Needham.

¹¹ J. B. DOURET, « Bibliographie bouillonnaise », *Institut archéologique du Luxembourg. Annales*, t. 8, 1874, p. 119, n° 11.

à la satire. Liège aurait connu en 1774 la publication de *L'Aventurier chinois*, ouvrage attribué à un ancien jésuite, Jean-Louis Coster¹². Le registre scientifique et médical donne lieu à quatre publications montoises et à une polémique sur les vertus thérapeutiques du thé¹³.

La Chine sert aussi d'instrument aux Lumières. Guillaume-Thomas Raynal, dans son *Histoire philosophique et politique des établissements européens dans les deux Indes*, en traite dans son livre premier, chapitres 19 à 21, donnant une vision contrastée de l'État et soulignant les travers de son gouvernement et du despotisme en général. L'ouvrage est contrefait à Bruxelles : Emmanuel Flon en donne une édition vers 1775 ainsi que Jean-Louis de Boubers en 1781¹⁴. Entre 1772 et 1782, le livre est contrefait à plusieurs reprises à Liège, par Plomteux et Bassompierre, ainsi qu'à Maastricht par Jean-Edme Dufour¹⁵.

De loin en loin, la presse donne des nouvelles de Chine. Surtout, elle rend compte des livres nouveaux. Ainsi le *Journal encyclopédique*, à Liège puis à Bouillon, évoque-t-il régulièrement les nouveaux ouvrages relatifs à la Chine¹⁶. En 1757, il rend compte de l'*Histoire moderne des Chinois* de François-Marie de Marsy ; en 1759, des *Lettres* de Jean-Jacques Mairan au Père Parennin contenant diverses questions sur la Chine ; en 1762, de l'*Éloge de la Chine comparée au reste de la terre*, traduit de l'anglais. De 1776 à 1788, il traite à plusieurs reprises des *Mémoires* du Père Amiot concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages des Chinois. En 1783, du *Voyage aux Indes orientales et à la Chine* de Sonnerat. Les polémiques ne sont pas absentes des articles, comme en témoignent en 1759 la *Lettre* de Robert Watson adressée à un journaliste anglais sur ce que dit Voltaire au sujet des Chinois. La même année, le journal fait écho au *Mémoire* de Joseph de Guignes dans lequel on prouve que les Chinois sont une colonie égyptienne, bientôt suivi des *Doutes* légitimes de Le Roux Deshauterayes sur la dissertation de de Guignes.

Fondé à Liège en 1772, l'*Esprit des journaux* est édité par J.J. Tutot¹⁷. Dès juillet de cette année, le journal rend compte de l'*Art militaire des Chinois ou Recueil d'anciens*

¹² X. DE THEUX, *op. cit.*, col. 634.

¹³ N. F. J. ELOY, *Réflexions sur l'usage du thé, dans lesquelles, après avoir fait l'histoire de cette boisson étrangère, on donne les précautions nécessaires pour la prendre avec avantage*, Mons, Plon, 1750 ; *Apologie du thé, appuyée sur ses effets constants, sur le mécanisme du corps humain, et les plus illustres auteurs*, Mons, L. Varret, 1751 ; N. F. J. ELOY, *Réflexions sur une brochure intitulée : Apologie du thé...*, Mons, Plon, 1751 ; *Supplément à l'apologie du thé, en réponse aux réflexions...*, Mons, L. Varret, 1751. H. ROUSSELLE, *Bibliographie montoise*, Mons-Bruxelles, 1858, respectivement n° 714, 682, 715, 683.

¹⁴ J. VERCROYSE, « Les impressions clandestines bruxelloises de l'*Histoire philosophique des deux Indes* de l'abbé Raynal (1781) », *Le livre et l'estampe*, t. 47, 1997, n° 147, pp. 7-52.

¹⁵ D. DROIXHE, *Une histoire des Lumières au pays de Liège*, Liège, 2007, pp. 243-265 et illustrations pp. 373-379.

¹⁶ F.-A. LENARDON, *Index du Journal encyclopédique*, Genève, 1976 ; F. TILKIN (éd.), *L'Encyclopédisme au XVIII^e siècle : Actes du Colloque organisé par le Groupe d'étude du XVIII^e siècle de l'Université de Liège (Liège, 30-31 octobre 2006)*, Liège, 2008 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. 296).

¹⁷ Voir les actes du colloque de Liège, 16-17 février 2009, *Diffusion et transferts de la modernité dans l'Esprit des Journaux*, à paraître.

traités sur la guerre, des textes traduits en français par le Père Amiot, revus et édités par Joseph de Guignes. En janvier 1773, il présente *The Chinese Traveller; containing a geographical, commercial and political history of China*, publié en anglais et en français à Londres et contenant une vie de Confucius. En janvier 1774, il livre une *Anecdote chinoise* évoquant un empereur et une de ses concubines. En septembre, il donne un compte rendu des *Anecdotes chinoises, siamoises, tonquinoises*, Paris, 1774, de Jean Castillon¹⁸. Si la plupart de ces ouvrages sont publiés ailleurs, ils alimentent largement la librairie des Pays-Bas autrichiens et de la principauté de Liège.

À Bruxelles, un projet de « feuille périodique » pseudo-chinoise est présenté au Conseil privé en 1761. La requête émane d'un nommé Wendler, étranger aux Pays-Bas autrichiens¹⁹. Celui-ci souhaite publier une gazette « par forme de lettres à distribuer deux fois la semaine » sous le titre de *Balance chinoise* et traitant des « mœurs, usages, religion, constitution gouvernement, législation, commerce, finances, en un mot toutes les parties de l'administration des Chinois comparées à celles de l'Europe avec des réflexions de l'auteur », soit autant de sujets, selon le Conseil privé, qui devraient « subir la censure la plus éclairée avant qu'on en permît la publicité ». Le Conseil suggère d'ailleurs de publier l'ensemble sous forme de livre et non de gazette. *La Balance chinoise ou Lettres d'un Chinois lettré sur l'éducation contenant un parallèle de celle de la Chine avec l'Europe* paraît en 1761, au plus tard en 1762, sous forme de livre, en effet, à Londres chez John Nourse – précaution pour la censure –, et chez Josse Van den Berghen et Pierre Vasse à Bruxelles. L'ouvrage est illustré d'un frontispice anonyme représentant un mandarin devant un décor de bibliothèque, rangée à l'europpéenne, tandis qu'une planche aux putti jouant sur fond de paysage de pagodes et temples chinois concilie goûts baroque et chinois (Fig. 16). Wendler s'est finalement limité à dix lettres et aux problèmes de l'éducation, balançant tantôt en faveur de la Chine, tantôt de l'Europe, d'où le titre.

La presse évoque aussi le théâtre et ses sujets orientaux. La *Gazette de Liège* rend compte des représentations de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire durant la saison 1769-1770²⁰. L'action se déroule en 1273 lors d'une invasion mongole et d'un changement de dynastie, opposant le caractère civilisé des Chinois à la barbarie des envahisseurs mongols. Les spectacles transmettent le goût chinois par le biais de l'argument, de la musique, des décors et des costumes. À Bruxelles, siège de la Cour, Josse Van den Berghen imprime en 1756 une comédie de Jacques-André Naigeon, *Les Chinois*, représentée à Paris le 18 mars puis à Bruxelles le 17 juillet. La comédie en un acte mêlée d'ariettes est reprise par Jean-Jacques Boucherie dans son *Recueil des comédies nouvelles qui ont été représentées sur le grand théâtre de Bruxelles par*

¹⁸ *Esprit des journaux*, juillet 1772, I, p. 48-59 ; 15 janvier 1773, I-1, pp. 59-63 ; 15 janvier 1774, VII-1, p. 43-45 ; 15 avril 1774, X-1, p. 28-41 ; 30 septembre 1774, III-1, pp. 133-144 ; février 1776, II, p. 204-209. Voir le site du Groupe d'étude du XVIII^e siècle à Liège : <http://www.gedhs.ulg.ac.be/recherches/espritdesjournaux/index.html>.

¹⁹ A. G. R., Conseil privé autrichien, 1065/A, extrait du protocole du 4 avril 1761 ; Wendler est inconnu de J. SGARD (éd.), *Dictionnaire des journalistes*, Oxford, 1999 et *Dictionnaire des journaux*, *ibid.*, 1992.

²⁰ D. DROIXHE, *Le marché de la lecture dans la Gazette de Liège à l'époque de Voltaire. Philosophie et culture commune*, Liège, 1995, p. 44.

les comédiens français. En 1758, le même Van den Berghen édite du même Naigeon *Le Chinois de retour*²¹. Il n'est pas que le théâtre et la musique. Le maître de ballet Felicini monte en 1761 au Grand Théâtre de Bruxelles le ballet *Les Chinois*, inspiré des *Fêtes chinoises* de Noverre, déjà présenté à Bruxelles en 1756 par un autre maître de ballet, Lescot, et qui inspirera un autre ballet encore, à la Monnaie en 1767, œuvre cette fois du maître de danse Saint-Léger²².

Les almanachs sont d'autres publications périodiques. Ils sont composés de calendriers et textes très divers dont certains sont liés à l'Extrême-Orient. À Gand, *Den grooten Ghendtschen comptoir Almanach* pour 1725 se rattache à l'actualité, avec quelques années de retard, en publiant le testament de l'empereur de Chine Kangxi, décédé en 1722, et une proclamation de son successeur Yongzheng²³.

On mélange aussi les genres et les adresses. La Chine livre une fausse adresse bibliographique à l'abbé Du Laurens, pour *La Vérité. Vertu et Vérité. Le cri de Jean-Jacques et le mien*, paru à Pékin en 1765, édition originale qui pourrait avoir été imprimée à Liège en raison de nombreux passages sur cette ville²⁴. Les *Étrennes de l'empereur de la Chine aux souverains de l'Europe*, publiées en 1782 sous l'adresse de Constantinople, pourraient provenir des Pays-Bas autrichiens²⁵. L'empereur adresse ses conseils et critiques aux souverains européens en commençant par Joseph II, littéralement encensé pour sa détermination à « lutter contre les usurpations d'un clergé fanatique et avide de richesses » afin de « rogner les doigts crochus de la puissance papale ». Puis de s'adresser à Louis XVI, aux rois de Prusse, d'Espagne et d'Angleterre, aux Provinces-Unies, à Catherine II, au pape, et de proposer à l'Europe un *Plan de pacification générale*. L'auteur, demeuré anonyme, y critique la diplomatie européenne vue par les yeux d'un Chinois.

Enfin, des textes n'ont jamais été édités. Un fragment de roman philosophique dont l'action se déroule à Pékin, *Sanor ou les Préjugés*, est rédigé dans la seconde moitié du siècle, mais son auteur, issu probablement de l'administration, demeure à ce jour anonyme. Le noble Sanor se voit confier l'éducation de l'héritier du trône impérial. Un des protagonistes, Chinkin, héritier du trône impérial, renvoie à *Chinki*,

²¹ M. CORNAZ, « Jean-Joseph Boucherie et Jean-Louis de Boubers : deux imprimeurs de musique à Bruxelles dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle », *Revue belge de Musicologie*, t. 46, 1992, pp. 179-188 ; Id., *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 2001, p. 204 (*Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, collection in-8°, t. 18).

²² J.-Ph. VAN AELBROUCK, « Le théâtre et la danse à Bruxelles de 1760 à 1765 », *Études sur le XVIII^e siècle*, t. 19, 1992, p. 15-16 (M. COUVREUR éd., *Musiques et spectacles à Bruxelles au XVIII^e siècle*).

²³ F. VAN DER HAEGHEN, *Bibliographie gantoise*, t. 3, Gand, 1861, n° 2584.

²⁴ D. DROIXHE, *Une histoire des Lumières au pays de Liège*, op. cit., p. 120, 129 et p. 350 ill. 06. 05.

²⁵ *Étrennes de l'empereur de la Chine aux souverains de l'Europe pour l'année 1782. Avec un plan de pacification proposé par le monarque chinois, et ses instructions au mandarin Chou-King, lettré de la première classe, grand Collao de l'Empire, vice-roi de la province de Tche-Kiang, son ambassadeur dans toutes les cours de l'Europe, et son plénipotentiaire au congrès proposé pour rétablir la paix entre les puissances européennes qui se font la guerre dans les quatre parties du monde*, De l'Imprimerie nouvellement établie à Constantinople, 1782.

histoire cochinchinoise (1768) attribuée à l'abbé Coyer et à Clicquot de Blervache, et à sa suite *Naru, fils de Chinki* (1776), attribué à divers. Une autre intervenante renvoie à Idamé, héroïne de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire. Des éléments de ce fragment font en outre appel à des ouvrages philosophiques diffusés dans les Pays-Bas autrichiens²⁶.

Un auteur bruxellois, Sébastien Joseph Antoine Cupis de Camargo (1749-1772), a quant à lui écrit de virulentes et antireligieuses *Lettres de Cang Ti grand mandarin de la Chine, recueillies par Mylord Comte de Shaftesbury*, inspirées par la lecture de Voltaire, Diderot, Helvétius, Holbach, La Mettrie, Rousseau, Buffon et bien d'autres. L'auteur y livre une critique en règle des *Erreurs de Voltaire* de l'abbé Nonnotte et réfute point par point les dogmes de la religion chrétienne, allant même jusqu'à faire l'apologie du suicide. La Chine est ici proprement détournée, à nouveau, mais cela permet de livrer un monument de la littérature philosophique des Pays-Bas autrichiens²⁷.

La Chine en librairie

C'est surtout par la librairie que la Chine se répand dans les Pays-Bas et à Liège, comme en témoignent les catalogues de libraires tout au long du XVIII^e siècle. En 1694, déjà, Georges de Backer offre en vente un exemplaire de l'ambassade de Jean Nieuhoff, trente ans après la publication du livre, ce qui traduit une forme de pérennité²⁸. En 1715, la *Lettre* de Louis Le Comte à Monseigneur le Duc du Mayne sur les cérémonies de la Chine, parue en 1700 à Liège, est toujours en vente chez les héritiers G.H. Streel²⁹. Pérennité encore : en 1722, les frères T'Serstevens à Bruxelles proposent de seconde main un exemplaire de *La Chine illustrée* de Kircher et de l'*Ambassade* de Nieuhoff³⁰.

²⁶ A.G.R., Manuscrit divers, 3586 ; J. VERCRUYSE, « *Sanor ou les Préjugés*, fragment d'un roman philosophique. Contribution à la littérature des Pays-Bas autrichiens », *Lias*, 15, 2, 1988, pp. 147-170, voir en particulier l'édition critique du texte, pp. 157-170.

²⁷ Bibliothèque royale de Belgique, mss. 5.716 ; J. VERCRUYSE, « Un écrivain obscur des Pays-Bas au XVIII^e siècle : J. J. H. Cupis de Camargo et ses *Lettres de Cang Ti* », *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag*, Berlin, 1971, pp. 447-459 ; *Les Lumières dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège*, Bruxelles, 1983, pp. 83-84 ; J. VERCRUYSE, « Du bon usage de la Chine : Les *Lettres de Cang-ti*, une somme clandestine des Lumières », dans M. PEÑALVER (éd.), *De la Ilustración al romanticismo*, actes du colloque sur la littérature clandestine, Cadix, 23-25 avril 1987, Cadix, 1988, pp. 59-69 ; J. VERCRUYSE prépare l'édition de ce texte aux Éditions Honoré Champion à Paris, collection *Libre pensée et littérature clandestine* (dir. A. McKENNA).

²⁸ *Catalogue de quelques livres historiques, politiques, voyages, etc qui se vendent chez Georges de Backer, marchand libraire à Bruxelles*, annexe à Molière, *L'Ombre, comédie*, Bruxelles, 1694 (III. 57. 360.A. 12) [Sauf exception, les cotes sont celles de la Bibliothèque royale de Belgique].

²⁹ *Catalogue des livres à vendre tant en gros qu'en détail appartenans aux héritiers feu Guil. H. Streel*, Liège, 1715, p. 11 (R. 47. 903 / 41).

³⁰ *Catalogue des livres historiques et politiques, etc. qui se trouvent dans la boutique des frères T'Serstevens, libraires à Bruxelles*, annexe aux *Lettres du cardinal Bentivoglio*, Bruxelles, Simon T'Serstevens, 1722.

Au milieu du siècle, vers 1746, la veuve Henri Verdussen vend elle aussi la *China illustrata* de Kircher³¹. En 1753, à Liège, Jean-François Bassompierre édite un catalogue de ses livres d'assortiment³². On y trouve des *Contes chinois ou les aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam* par Thomas-Simon Gueullette, et deux éditions des *Observations mathématiques, astronomiques, géographiques, chronologiques et physiques etc tirées des anciens livres chinois par les jésuites*, éditées par le Père Étienne Souciet.

En 1755, Pierre Vasse à Bruxelles propose l'*Histoire générale des cérémonies, mœurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Paris, 1741, représentée en figures par Bernard Picard, expliquées par l'abbé Banier, où la Chine et le Japon prennent place dans le deuxième tome. Il vend aussi les vingt-sept volumes des *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères*, Paris 1717. Dans les belles-lettres, une édition de Marseille de 1749 de Zelinga, *histoire chinoise*, en fait une critique de la *Sémiramis* de Voltaire en forme de roman, parfois attribuée à Palissot de Montenoy. Surtout, il vend la *Description de l'empire de la Chine* de Jean-Baptiste Du Halde. Son fonds inclut aussi l'*État présent de l'Église de la Chine, adressé à Monseigneur l'Évêque de ****, s. l. n. d. [1709], d'Anthoine Thomas, l'*Histoire moderne des Chinois* de Marsy, l'*Histoire de la conquête de la Chine par les Tartares manchéoux*, Lyon, 1754, de Vojeu de Brunem, alias le Père Joseph Jouve, qui y retrace aussi l'histoire de l'empire chinois en concordance avec celle de l'Europe³³.

À Bruges, en 1762-1763, l'imprimeur et libraire Joseph Van Praet distribue la nouvelle édition de l'*Almanach chinois, ou Idée abrégée des mœurs, usages et coutumes de cette nation*³⁴. En 1771, il distribue les premiers volumes de l'*Histoire moderne des Chinois* de Marsy, un mémoire de Laurent-François Boursier *sur la divinité des Chinois*, ou des livres plus généraux, comme les *Observations* de Flachet *sur le commerce et sur les arts d'une partie de l'Europe, de l'Asie et de l'Afrique*, Lyon, 1766³⁵. *L'Espion chinois ou l'envoyé secret de la cour de Pékin pour examiner l'État présent de l'Europe* (1764) d'Ange Goudar, très critique envers le despotisme européen, figure au catalogue des livres vendus par l'éditeur et libraire François-Joseph Desoer en 1774-1775 à Liège et à Spa, où la clientèle est internationale et cosmopolite³⁶.

À Mons, le libraire Henri Hoyois publie un catalogue de ses livres d'assortiment en 1779. Les publications récentes sont généralement importées de Paris : les

³¹ *Catalogus librorum prostantium in officina Viduae Henrici Verdussen bibliopolae Antverpiensis*, Anvers, s.d., ff. D4v, D8r°, E4v° (LP. 12. 933. A).

³² *Catalogue des livres en boutique et en magasin qui se trouvent chez J.F. Bassompierre...*, (Liège), nov. 1753, p. 13, 57 (LP. 12. 112. A).

³³ *Catalogue de livres nouveaux qui se trouvent chez Pierre Vasse, marchand libraire*, Bruxelles, s. d. (1758), p. 10, 93, 110, 113, 116, 118, 123 (VI. 85. 554. A).

³⁴ A. G. R., Secrétairerie d'État et de Guerre [S. E. G.], 1235, fol. 177, *Almanachs nouveaux qui se vendent chez Joseph Van Praet, imprimeur libraire*, sans date [ca. 1762-1763], 1 feuillet.

³⁵ *Bibliothèque ancienne et moderne ou catalogue de livres anciens et nouveaux qui se trouvent chez Joseph Van Praet*, Bruges, (1771), p. 18, 50 [recte 26], 59 (II. 12. 418. A).

³⁶ D. DROIXHE, *Une histoire des Lumières au pays de Liège*, op. cit., p. 173.

Anecdotes chinoises, japonaises, siamoises, tonquinoises de Castilhon, *Chinki, histoire cochinchinoise*, l'*Histoire moderne des Chinois*, l'*Histoire naturelle du Tonkin* de l'abbé Richard, les *Mémoires des jésuites concernant les Chinois* réédités par Charles Batteux, les *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois* de Corneille de Pauw, et un supplément aux *Mémoires pour Rome sur l'état de la religion chrétienne dans la Chine* de Maillard de Tournon³⁷. Son stock inclut plusieurs éditions, exemplaires et probablement contrefaçons de l'*Histoire philosophique et politique* de Raynal³⁸. Enfin, une pièce intitulée *Le Chinois* figure parmi les œuvres de théâtre en vente dans sa librairie³⁹. D'autres ouvrages relèvent de l'antiquariat, comme la *Relation de la nouvelle découverte du grand Catay ou bien du royaume de Tibet* publiée à Paris en 1627 par le Père Antonio de Andrade, l'*Histoire de l'expédition chrestienne en la Chine* du Père Matteo Ricci éditée par Trigault, une *Relation des progrès de la foi au royaume de la Cochinchine* du Père Metello Saccano⁴⁰. Dans ses suppléments publiés en 1779 et 1780 figurent d'autres ouvrages récemment parus, comme les *Voyages d'un philosophe ou Observations sur les mœurs et les arts des peuples de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique*, Maastricht, 1779, de Pierre Poivre. Mais d'autres relèvent du commerce de seconde main, voire de l'antiquariat, comme une *Histoire abrégée des Chinois avec une idée de leur gouvernement, de leurs mœurs et de la morale de Confucius*, 1729, attribué à Étienne de Silhouette (1709-1767), et l'*Histoire universelle de la Chine*, Lyon ou Paris, 1667, du père Alvarez Semedo. Certains se retrouvent d'ailleurs de supplément en supplément, faute d'amateur immédiat, ce qui est exceptionnellement le cas de Nieuhoff⁴¹.

Entre 1777 et 1781, les libraires Gérard Berbie et Hubert Bincken à Anvers distribuent l'*Histoire moderne des Chinois* de Marsy continuée par Adrien Richer pour les derniers volumes afin de servir de suite à l'histoire ancienne de Rollin, les Grecs et les Romains n'étant plus en cette fin du XVIII^e siècle les seuls éléments de référence⁴². En 1782 ou peu après, Bald. Janssens à Ostende vend des ouvrages polémiques : *L'Espion chinois* d'Ange Goudar et les *Étrennes de l'empereur de Chine aux souverains de l'Europe*⁴³.

³⁷ *Catalogue des livres de Henri Hoyois, imprimeur-libraire, rue de la Clef, à Mons*, Mons, 1779, p. 8, 24, 66, 69, 102, 132, 135, [169] (Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut, 57 1/D).

³⁸ *Catalogue Hoyois*, 1779, p. 67.

³⁹ *Catalogue Hoyois*, 1779, p. [169] ; peut-être *Le Chinois, comédie en un acte, traduite de l'italien, meslée d'ariettes*, Paris, 1749, de Favart et Naigeon.

⁴⁰ *Catalogue Hoyois*, 1779, p. 21, 74, 132, 136.

⁴¹ Supplément 1 au catalogue Hoyois, 1779, p. 1 ; supplément 2, p. 4 ; supplément 2bis, p. 4 ; supplément 5, p. 2 ; supplément 1, 1780, p. 1.

⁴² *Livres qui se trouvent chez l'imprimeur de ce catalogue* [Hubert Bincken ou Gérard Berbie], annexes aux catalogues des ventes Herry, Anvers, 24 février 1780, Maria Alexandrina Josepha Anthoine, Anvers, 21 décembre 1780, et Nolte, Anvers, 29 novembre 1779 et 20 février 1781 (VI. 87. 084. A. 150), (VI. 87. 084. A. 158), (VI. 87. 084. A. 73) et (VI. 87. 084. A. 159).

⁴³ *Catalogue de livres qui se trouvent chez Bald. Janssens à Ostende*, Ostende, s.d. [la date 1780 indiquée à la plume doit être portée à 1782], n° 124, 216 (III. 38. 914. A).

Cette même année 1782, Hubert Dujardin, libraire Montagne de la Cour à Bruxelles, publie son propre catalogue de livres d'assortiment⁴⁴. La Chine y est présente par des *Mémoires... tirés des lettres édifiantes et des voyages des missionnaires jésuites*, Paris, 1767 ; les *Anecdotes chinoises* de Castilhon ; *Naru, fils de Chinki, histoire cochinchinoise* et la vaste *Histoire moderne des Chinois* de Marsy et Richer. Les problèmes de langue et d'écriture, des origines des civilisations, suscitent un intérêt grandissant. Dujardin vend les *Lettres chinoises, indiennes et tartares* adressées à M. de Pauw, par un Bénédictin, de Voltaire, les *Lettres sur l'origine des sciences et sur celle des peuples de l'Asie*, Paris, 1777, de l'astronome Bailly, suivies de ses *Lettres sur l'Atlantide de Platon et sur l'ancienne histoire de l'Asie... adressées à M. de Voltaire*, Paris, 1779. Ce catalogue de la fin du siècle traduit en fait différentes influences parallèles : la Chine, certes, mais aussi l'Allemagne et l'Aufklärung, l'Italie et l'Illuminismo, l'anglomanie, les pays du Nord, la Russie, l'Amérique, l'orientalisme et les ouvrages sur la Turquie ou à la turque, ainsi que tout ce qui vient d'Extrême-Orient. On y découvre même un champ d'exploration et d'imaginaire très récent, le Pacifique, avec les voyages de James Forrest en Nouvelle-Guinée, ceux de James Cook et l'*Essai sur l'Isle d'Otaïti, situé dans la Mer du Sud, et sur l'esprit et les mœurs de ses habitants*, Avignon-Paris, 1779, du capitaine James Taitbout, dont le succès le fit aussitôt attribuer à Bougainville, qui ne sert en fait que de référence dans les notes.

La Chine figure aussi au catalogue diffusé par Le Charlier à Bruxelles en 1791 : *Recherches* de Corneille de Pauw ; *Art militaire des Chinois* ; *Lettres chinoises, indiennes et tartares* de Voltaire ; *Lettres chinoises, ou correspondance philosophique et critique entre un Chinois voyageur et ses correspondants à la Chine*, La Haye, 1769, du marquis d'Argens ; *Morale de Confucius*, Paris, 1782, attribuée à Jean Bernard ou Louis Cousin ; et les *Anecdotes chinoises* de Castilhon⁴⁵. La Chine sort aussi de ses frontières, comme en témoigne l'*Histoire naturelle, civile et politique du Tonquin*, Paris, 1778, de l'abbé Jérôme Richard. Parmi les livres de géographie et récits de voyages, la *Description générale de la Chine*, Paris, 1787, illustrée de cartes et planches, est de l'abbé Grosier. Enfin, le catalogue Le Charlier de 1791 s'ouvre lui aussi au Pacifique par le biais des voyages de Cook, de la *Relation des îles Pelew, situées dans la partie occidentale de l'océan pacifique*, Paris, 1788, par George Keate, ou du *Voyage à la Baie Botanique*, Paris, 1789, par le capitaine Watkin Tench.

Lorsque Hubert-François T'Serstevens disperse la succession du libraire Gilles de Bel à Bruxelles en 1797, on y retrouve encore 12 exemplaires de la *Lettre de Pékin* du Père Cibot sur le génie de la langue chinoise, éditée par Needham quelque vingt-

⁴⁴ *Catalogue de livres en tous genres de littérature, qui se trouvent à Bruxelles, chez Du Jardin, Libraire de LL. AA. RR., au bas de la Montagne de la Cour*, Bruxelles, 1782, p. 9, 18, 48, 58, 61, 78, 80, 88, 94, 135 (Dilbeck, Cultura Fonds).

⁴⁵ *Catalogue de livres ... chez Le Charlier, Libraire, Montagne de la Cour, à Bruxelles*, (Bruxelles), 1791, p. 12, 23, 95, 98, 110, 112, 134, 145, 146, 148, 154, 156, 157 (VH. 22. 605. A).

cinq ans plus tôt, ainsi que 15 exemplaires de la *Lettre du mandarin Oei-Tching à son ami Hoei-Tchang*, s. l., 1762, du publiciste Linguet, qui y critique les jésuites⁴⁶.

Les activités éditoriales et de libraire de Joseph Ermens à Bruxelles se concentrent sur les Pays-Bas autrichiens et leur histoire, y compris bibliographique. Son fonds, vendu en 1805, accueille cependant quelques livres sur la Chine : Kircher, Du Halde, *L'Espion chinois*, Corneille de Pauw, l'*Histoire générale de la Chine* par l'abbé Grosier, et Raynal⁴⁷. On a là, finalement, quelques ouvrages qui ont traversé le siècle et les frontières. Il en est de même chez un de ses contemporains, Benoit Le Francq, actif de 1772 à 1820 et dont le fonds est mis aux enchères en 1831⁴⁸. Ce catalogue comprend l'*Histoire générale de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique*, Paris, 1770, de l'abbé Roubaud, dont les tomes un et deux traitent du Japon, de la Chine et de la Tartarie ; les *Recherches* de Corneille de Pauw, les *Contes chinois* de Gueullette ; *L'Espion chinois* ; les *Anecdotes chinoises* de Castilhon ; les *Lettres chinoises* du marquis d'Argens ; l'*Histoire moderne des Chinois* de Marsy et Richer. Il possède même encore deux exemplaires en feuilles de *La Chine illustrée* du Père Kircher.

D'autres catalogues de libraires ne mentionnent pas de livres sur la Chine⁴⁹. Mais il s'agit de petites listes ciblées de quelques pages, spécialisées en livres classiques, traités juridiques ou médicaux, livres de sciences naturelles. À notre connaissance, la Chine n'a pas fait l'objet d'un catalogue de librairie thématique, pas plus que la Turquie et d'autres sujets exotiques.

Il n'est pas que les libraires ayant pignon sur rue. En 1775, l'*Histoire philosophique et politique* de Raynal se vend publiquement en foire de Namur⁵⁰. Le commerce de colportage et de contrebande accueille lui aussi des livres écrits par des pseudo-Chinois jetant un regard critique sur la société d'Ancien Régime, comme on l'avait

⁴⁶ *Catalogue des livres de fonds et assortimens délaissés par Gilles de Bel, en son vivant Imprimeur-Libraire*, Bruxelles, 18 juillet 1797, p. 10 (Rijksuniversiteit Gent, Centrale Bibliotheek, VC. 1797/07/18).

⁴⁷ *Vente d'une très grande et riche collection de livres... délaissés par feu Joseph Ermens*, Bruxelles, M. J. G. Simon, 12 nov. 1805, n° 7394-7396, 7405-7407, 7420 (VH. 22. 631. A) ; R. ADAM, « Le libraire-imprimeur bruxellois Joseph Ermens (1736-1805) et l'étude des incunables à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin du Bibliophile*, 2005, n° 1, pp. 143-168.

⁴⁸ *Catalogue d'une belle collection de livres reliés et en feuilles provenant[sic] de monsieur Le Francq, imprimeur-libraire à Bruxelles*, Bruxelles, 15 avril 1831, livres reliés, n° 202, 597, 785, 872, 912, 1041, 1511, 2165 ; en feuilles, n° 841, 873, 963, 978, 1375, 1660, 1840, 1919, 2169, 2174 (Cl. 951. A).

⁴⁹ *Liste des almanachs historiques, géographiques, chronologiques et chantants, avec musique, de Paris, d'Amsterdam et autres pays étrangers, pour l'année 1783, qui se vendent chez les frères Grimblet, imprimeurs et libraires sur le marché aux grains à Gand*, (1783), (LP. 12. 380. A) ; *Livres nouveaux qui se trouvent chez Ant. Collaer...*, annexe au catalogue de la vente Philippe-Joseph-Hubert Helman, Bruxelles, 1^{er} juin 1784, p. 286-288, (7A. 4. 047) ; *Supplément au catalogue de livres qui se trouvent chez L.J. Durant, imprimeur et libraire*, Anvers, s.d. [1784], (III. 38. 914. A. 5) ; *Catalogue de livres qu'on trouve chez Joseph Bogaert... Numéro 1*, Bruges, 1785, (LP. 10. 163 A) ; *Catalogue des 300 prix et des 6 [3] primes dont est composée la loterie littéraire... chez R. Gambar, libraire*, Courtrai, 1795 (LP. 9. 569. A).

⁵⁰ J. VERCRIJSSE, « Les impressions clandestines bruxelloises de l'*Histoire philosophique des deux Indes* de Raynal (1781) », *op. cit.*, p. 8.

fait par le biais des *Lettres persanes* ou de *L'Espion turc*. En 1765, *L'Espion chinois* est saisi à Sedan car il alimente le commerce de contrebande entre la Hollande, Liège et la France⁵¹. *L'Espion chinois* figure également parmi les livres saisis en 1785 chez le libraire bruxellois Pierre-Joseph Delahaye, aux côtés des *Étrennes de l'empereur de la Chine*, des *Lettres chinoises* du marquis d'Argens et de Raynal⁵².

Les spectacles inspirés de l'Extrême-Orient ont leurs propres réseaux et sont diffusés à Bruxelles par le biais de libraires spécialisés. En 1760, Jean-Joseph Boucherie met à son catalogue *Le Chinois poli en France*, intermède musical de Louis Anseume tiré de *Il Cinese impatriato* de Giuseppe Sellitto, représenté à Paris en 1753. Le marchand de musique François Godefroy diffuse *L'Idolo cinese* de Giovanni Paisello, une œuvre représentée à Naples en 1767 et envoyée de Paris à Bruxelles en 1779 par l'éditeur Louis Balthazard de La Chevardière⁵³.

Enfin, lorsqu'elle se fait politique, critique ou immorale, la pseudo-Chine a nécessairement des liens avec la censure, comme la *Lettre d'un Chinois à un Gaulois* de Nicolas-François le Louchier de Jéricot, pamphlet diffamatoire, satirique, calomnieux et injurieux saisi à Mons en 1752, puis lacéré et brûlé⁵⁴. Un catalogue de livres défendus est publié à Bruxelles en 1788 et on y retrouve les *Lettres chinoises* de Voltaire, *Bi-Bi, conte traduit du chinois par un Français, première et peut-être dernière édition*, à Mazuli, Khilo-Khula, l'an de Sal-Chodaï 623 [Paris, 1746] de Chevrier, *Fo-Ka, ou les Métamorphoses, conte chinois dérobé à M. de V[oltaire]*, Pékin et Paris, 1777, attribué à Paul Baret ; *Naru, fils de Chinki*, ainsi que *Zelinga, histoire chinoise* de Palissot. Mais on y chercherait vainement *L'Espion chinois*, pourtant distribué de Spa à Ostende. Dans un catalogue des pièces de théâtre permises par les autorités, on y découvre cette fois *L'Orphelin de la Chine* et parmi les opéras *Les Chinois* de Favart. Ces catalogues présentaient toutefois de sérieuses incohérences quant à la ligne politique suivie et l'interdiction venait trop tard, les livres étant déjà largement diffusés⁵⁵.

⁵¹ D. DROIXHE, « Voltaire et l'édition liégeoise jusqu'en 1765. À propos d'un embastillement », dans D. DROIXHE, P. P. GOSSIAUX (e. a. dir.), *Livres et Lumières au pays de Liège (1730-1830)*, Liège, 1980, pp. 145-146 ; R. DARNTON, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris, 1991, p. 11 et 63 ; J. Cl. HAUC, *Ange Goudar : un aventurier des Lumières*, Paris, 2004 (*Les dix-huitièmes siècles*, 86) ; D. DROIXHE, *Une histoire des Lumières au pays de Liège*, p. 131.

⁵² J. VERCRIJSSE, « L'attrait du fruit défendu : avanies et succès du commerce des livres prohibés à Bruxelles. L'affaire Delahaye et Cie (1782-1793) », *Le livre et l'estampe*, t. 50, 2004, n° 162, p. 51-53, 66, 69.

⁵³ M. CORNAZ, *L'Édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*, p. 165-166, 263 ; ID., « La Monnaie et le commerce des ouvrages lyriques à Bruxelles », dans M. COUVREUR (dir.), *Le théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1996, pp. 275-297 (*Cahiers du Gram*).

⁵⁴ F. HACHEZ, « Note sur la Lettre d'un Chinois à un Gaulois », *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. 30, 1901, pp. 210-214.

⁵⁵ A. PUTTEMANS, *La Censure dans les Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, 1935 (*Académie royale de Belgique, Classe des Lettres*, Mémoires in 8°, t. 37, 1) ; *Catalogue des livres défendus par la commission impériale et royale, jusqu'à l'année 1786*, Bruxelles, 1788, p. 11, 30, 49, 58, 90 ; *Catalogue des pièces qu'il est permis de représenter sur les théâtres des Pays-Bas*

La Chine en bibliothèque et cabinet

Les livres édités ou diffusés par les libraires des Pays-Bas autrichiens et de Liège se retrouvent dans les bibliothèques et celles-ci se prolongent quelquefois par des cabinets de curiosités⁵⁶.

Le gouverneur général Charles de Lorraine lit *Zelinga* de Palissot de Montenoy, quelques récits de voyages et histoires de la Chine, surtout modernes comme Du Halde, ainsi que les mémoires et lettres des missionnaires jésuites dans des rééditions critiques. Il possède un ouvrage de la collection des Républiques éditée par les Elzevier, *Regni Chinensis descriptio*, Leiden, 1639, de Nicolas Trigault. Des textes chinois figurent aussi dans sa bibliothèque : *Le Chou-king, un des livres sacrés des Chinois*, par De Guignes, Paris, 1770, et *l'Éloge de la ville de Moukden* de l'empereur Qianlong, traduit par le père Amiot, Paris, 1770⁵⁷. Le regard que Charles de Lorraine porte sur la Chine passe surtout par les objets. Son cabinet, un des plus beaux des Pays-Bas autrichiens, réunit plusieurs centaines d'objets chinois⁵⁸. Les « laques et figures chinoises », notamment, rassemblent pas moins de 393 lots très divers. Le groupe des porcelaines est particulièrement fourni et inclut des pièces du Japon et de la Chine. D'autres objets sont européens mais ont adopté le goût extrême-oriental : chambre obscure à décor chinois, pendules, porcelaines issues de Vienne, Saxe et Sèvres. Charles de Lorraine a lui aussi appliqué le goût d'Extrême-Orient à une pièce

autrichiens, jusqu'à ce jour 12 avril 1788, Bruxelles, 1788, p. 4, 30. (VH. 22. 793. A. 1-2) ; J. VERCROYSE, « La débâcle de la censure dans les Pays-Bas autrichiens : le catalogue des livres défendus de 1788 », dans M. BENITEZ, A. McKENNA, G. PAGANINI et J. SALEM (éd.), *Materia actiosa. Antiquité, Âge classique, Lumières. Mélanges en l'honneur d'Olivier Bloch*, Paris, 2000, pp. 669-682.

⁵⁶ Sur les cabinets de curiosités et collections, voir J. VAN DER WAALS, « Exotische rariteiten. Afbeeldingen en voorwerpen van vreesde volkeren », dans E. BERGVELT, R. KISTEMAKER (éd.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst-en rariteitenverzamelingen, 1585-1735*, Zwolle, 1992, p. 153-168 ; R. SCHAEER (éd.), *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXI^e siècle*, Paris, 1996 ; C. SORGELOOS, « Les cabinets d'histoire naturelle et de physique dans les Pays-Bas autrichiens et à Liège », dans M.-Th. ISAAC et C. SORGELOOS (éd.), *La Diffusion du savoir scientifique, XVI^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, 1996, pp. 125-230 (*Archives et Bibliothèques de Belgique*, 51) ; *Cabinets de curiosités : origines et résurgences*, dans *La Vie des Musées*, t. 20, 2006, dont bibliographie.

⁵⁷ *Catalogue des livres, estampes et planches gravées... de feu S.A.R. le duc Charles-Alexandre de Lorraine...*, Bruxelles, J. L. de Boubiers, 20 août 1781, n° 1431, 1612, 2917, 2919-2928 (VH. 22. 581. A) ; C. SORGELOOS, « La bibliothèque de Charles de Lorraine gouverneur général des Pays-Bas autrichiens », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 60, 1982, n° 4, p. 809-838 ; Id., « La bibliothèque de Charles de Lorraine : encyclopédisme et intérêt pour les Pays-Bas », dans *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, 1987, pp. 96-106.

⁵⁸ *Catalogue des effets précieux de feu Son Altesse Royale le duc Charles de Lorraine et de Bar*, Bruxelles, J. L. de Boubiers, 21 mai 1781, p. 18 n° 16, p. 24 n° 32, p. 27 n° 78, p. 40-41, 43-62 (393 lots), p. 63 n° 15-16, p. 65-80, p. 81 n° 237-238, p. 85 n° 262-263, p. 86 n° 271, p. 91 n° 318, p. 94-95, p. 97-98 (VH. 9. 405. A. 1).

de sa manufacture de Tervueren « peinte en rouge et or, à la chinoise »⁵⁹. Certaines curiosités lui tiennent plus à cœur que d'autres : il mentionne à plusieurs reprises dans son journal l'achat d'encre de Chine et on les retrouve dans le cabinet sous la forme de « grande boîte longue et plate, renfermant douze briques d'encre de la Chine de différente épaisseur et grandeur »⁶⁰. D'autres prennent place dans le cabinet d'histoire naturelle comme objets d'anthropologie, dont un bonnet garni d'une houppe de soie, une paire de bottines en satin noir, une autre paire brodée d'or et de soie, une grande caisse contenant « un habillement complet de mandarin » et consistant en plusieurs couches de vêtements précieux et accessoires, deux bouquets faits d'ailes d'insectes, des figures de Bouddha, de nombreuses pièces de vaisselle usuelle, trois sabres, deux instruments de musique et une figure de Confucius en métal doré⁶¹.

Le comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire, possède plusieurs ouvrages relatifs à la Chine depuis l'histoire de l'Asie publiée par Gramaye en 1604, jusqu'à Du Halde, le *Nouvel atlas de la Chine, de la Tartarie chinoise et du Thibet*, en passant par le géographe D'Anville, et la *Balance chinoise* éditée à Bruxelles (Fig.16). La Chine est représentée par *L'Eroe cinese* (Vienne 1752), de Métastase et les *Lettres d'un Allemand à l'auteur de l'Espion chinois* (Genève, 1764) ; tandis que le rayon géographique de sa bibliothèque accueille l'ambassade Nieuhoff, en néerlandais. Cobenzl s'intéresse aux rites et cérémonies chinoises qu'il découvre dans un recueil intitulé *Varia de cultu Chinensi*, soit *Historia cultus Sinensium, seu Varia scripta de cultibus Sinarum* de Giovanni Giacomo Fatinelli (Cologne, 1700). Il commande également des miroirs peints chinois à un correspondant d'Amsterdam et forme surtout un très riche cabinet de porcelaines⁶².

Neny, président du Conseil privé, est peu sensible à l'exotisme. Il lit *La Balance chinoise* et la *Lettre de Pékin, sur le génie de la langue chinoise*, moins par intérêt pour la Chine que pour surveiller discrètement la production de nos académiciens et les presses bruxelloises. Bien informé des polémiques et des activités des jésuites, il possède *L'Espion chinois*, l'*Histoire philosophique et politique* de Raynal et les *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères*⁶³. Son gendre Desandrouin lit

⁵⁹ Cl. DUMORTIER (éd.), *Un passe-temps princier : les manufactures de Charles de Lorraine*. Bruxelles, 2007.

⁶⁰ *Journal secret de Charles de Lorraine, 1766-1779*, édité par M. GALAND, Bruxelles, 2000, p. 108, 447, 448, 490 (*Nouvelles Annales Prince de Ligne*, hors série, 5) ; *Catalogue des effets précieux*, p. 48 n° 73 et passim.

⁶¹ *Catalogue tant du cabinet d'histoire naturelle que de diverses raretés de feu S. A. R. le duc Charles-Alexandre de Lorraine...*, Bruxelles, Lemaire, 13 octobre 1781, pp. 441-442 n° 4, 8 et 11, p. 443 n° 26, p. 454 n° 125, p. 455 n° 129, pp. 458-460 n° 151, 154-155, 161, 175, 178, p. 462 n° 202, p. 539 n° 408, p. 541 n° 443-451, p. 542 n° 455 (VH.7. 259. A).

⁶² *Catalogue des livres... de feu S.E. le comte de Cobenzl*, Bruxelles, H. Vleminckx, 10 juin 1771, n° 904, 1170, 1258, 2135, 2137-2139, 2265 (VH. 22. 559. A) ; C. SORGELOOS, « La bibliothèque du comte Charles de Cobenzl, ministre plénipotentiaire dans les Pays-Bas autrichiens, et celle de son épouse la comtesse Marie-Thérèse de Palffy », *Le livre et l'estampe*, t. 30, 1984, n° 119-120, pp. 115-210 ; A.G.R., S.E.G., 1176, ff. 4-31, correspondance avec Frédéric Megander à Amsterdam, 1757-1762, commande de miroirs peints et autres objets.

⁶³ *Catalogue des livres de feu son excellence Mr. le comte de Neny*, Bruxelles, A. D'Ours, 22 mars 1784, n° 442, 667, 820, 839 et appendix n° 13, 14, 30 (VI. 87. 084. A. 19).

Raynal, de Pauw, les voyages de Sonnerat et l'*Éloge de la ville de Moukden*, poème de l'empereur Qianlong⁶⁴.

L'*Espion chinois* figure en bonne place dans la bibliothèque du comte de Calenberg à Bruxelles, de même que Nieuhoff, Du Halde et les *Mémoires* de Louis Le Comte sur l'état présent de la Chine⁶⁵. Sa collection d'estampes inclut un *Livre de desseins chinois tirés d'après les originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon*, Paris, 1735, des motifs ornementaux chinois dessinés et gravés par Fraisse largement utilisés dans les arts décoratifs européens. Il possède plusieurs meubles de laque et effets précieux à sujets chinois vendus après les tableaux et estampes, dont « douze grandes Feuilles du plus beau Lac des Indes à fond noir presque toutes couvertes d'un côté de Figures, paysages et batimens chinois et japonais », « differens services de Porcelaine du Japon, de la vieille Roche, de la Chine, de Saxe etc. », et autres effets à motifs extrême-orientaux⁶⁶. James Hazard, gentilhomme anglais installé à Bruxelles, acquiert un « vase Chinois, de cuivre »⁶⁷. Il arrive également que l'on trouve l'un ou l'autre livre chinois dans un inventaire ou un compte de libraire. Du Halde est présent dans la bibliothèque du comte de Seneffe à Bruxelles⁶⁸. En 1777, le libraire Emmanuel Flon à Bruxelles livre des *Lettres chinoises* au duc Wolfgang-Guillaume d'Ursel⁶⁹.

À Anvers, la bibliothèque de l'échevin François-Joseph Mols inclut les ouvrages de Nieuhoff, Du Halde, l'atlas de D'Anville, mais aussi la *Description de Peking*, Paris, 1765, de l'abbé Pingré, des *Anciennes relations des Indes et de la Chine*, Paris, 1718, traduites de l'arabe par l'abbé Eusèbe Renaudot. Mols est aussi l'un des rares amateurs à s'intéresser à l'architecture par le biais de William Chambers et de son *Architecture chinoise, ou desseins des édifices, meubles, habits, machines et ustenciles des Chinois*, Londres, 1757, et d'un traité de John et William Halfpenny, *Chinese and Gothic Architecture properly ornamented*, un recueil de plans et planches publié à Londres en 1752, destiné aux artisans, dont ceux concevant des meubles et

⁶⁴ C. SORGELOOS, « Une bibliothèque retrouvée : les livres de Pierre-Benoît Desandrouin (1742-1811), grand mayor de Namur et trésorier général des Pays-Bas autrichiens », *Le livre et l'estampe*, t. 40, 1994, n° 141, p. 103-156, dont annexe n° 3, 130, 141, 161.

⁶⁵ *Catalogue d'une très-riche collection des livres... de feu S.E. le Comte de Calenberg*, Bruxelles, J. Ermens, 26 avril 1773, n° 672, 986, 1774 et ss. (VH. 22. 562. A. 1).

⁶⁶ *Catalogue d'une belle collection des tableaux et estampes, tant reliés qu'autres, de feu S. E. le Comte de Calenberg*, Bruxelles, Jos. Ermens, 7 mai 1773, n° 12 et pp. 23-[24] (VH. 22. 562. A. 2).

⁶⁷ *Catalogue raisonné de l'excellente et nombreuse collection d'estampes et de desseins... de feu M. James Hazard*, Bruxelles, J. Ermens, 15 avril 1789, p. 625 n° 161 (VH. 22. 599. A. 3).

⁶⁸ C. SORGELOOS, « La bibliothèque du château de Seneffe », *Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, t. 96, 1992, p. 138.

⁶⁹ A.G.R., Famille d'Ursel, L631, comptes de 1775-1777 ; sur le patrimoine des ducs d'Ursel, voir L. VAN WEZEL, *De bibliotheek van Charles deuxième duc d'Ursel (1717-1775)*, mémoire de licence en histoire, Rijksuniversiteit Gent, 2005-2006.

architectures de jardin. Il possède par ailleurs une garniture de cheminée en terre rouge de la Chine et plusieurs services à thé à figures chinoises⁷⁰.

Les collections d'effets précieux du bourgmestre d'Anvers Van Schorel traduisent elles aussi un réel intérêt pour la Chine. Des chapitres du catalogue de vente sont spécialement consacrés aux meubles laqués, aux émaux de la Chine, aux pièces d'ancienne porcelaine de la Chine et du Japon, aux pierres de lard ou objets en stéatite représentant des pagodes, mandarins et animaux divers. L'avant-dernier lot est « un grand livre contenant un très-grand nombre de morceaux de broderie de la Chine en or et en argent et de diverses couleurs » : « ils sont faits pour servir de modèles à ceux qui apprennent à broder. Le reste de ce livre est rempli de très-jolies découpures, et l'on trouve à la fin, deux écrans de papier tissu d'une extrême délicatesse, et quelques feuilles de papier couleur de rose, à meubler ». Le cabinet renferme aussi un bronze ancien « représentant une femme debout, avec une pierre incrustée au milieu du front ». Dans la collection d'estampes, trois lots réunissent des gravures à sujets chinois et mogols, ainsi que l'*Architecture historique* de Paul Dekker, Leipzig, 1725, dont la troisième partie est consacrée à l'art d'Orient et d'Extrême-Orient, dont la Chine⁷¹. Lors de son séjour à Anvers, ce cabinet de porcelaines et d'effets précieux fait d'ailleurs l'admiration du comte von Zinzendorf⁷².

Très impliqué dans la finance et le commerce d'Extrême-Orient comme banquier de la Compagnie asiatique de Trieste, le comte Charles de Proli réunit soieries, porcelaines et statuettes de la Chine. La vente de ses collections en 1785 inclut « une grande quantité de petites figures chinoises » en pierre de lard, mais aussi d'autres curiosités : « un coussin Chinois », « une machine servant à compter à la Chinoise », « une cassette de carton renfermant une pièce d'encre noire de la Chine » et « un bâtiment navale Chinois très-artistement fait en ivoire avec de très-jolies figures ». D'autres pièces relèvent de l'anthropologie : paires de bottes, bas et souliers, pipe montée en argent, meubles, temple ou maison chinoise de laque. Le regard de Proli est double car sa bibliothèque contient parallèlement plusieurs ouvrages relatifs à la Chine : Nieuhoff, l'*Histoire moderne des Chinois*, Sonnerat et deux exemplaires de *L'Espion chinois*. Les belles-lettres accueillent les *Journées mogoles*, opuscule décent d'un docteur chinois, Paris, 1772, et *Axiamire ou le roman chinois*, Paris, 1675, réédition sous un autre titre de *Xylanire* (Toulouse, 1661-1662) et dont s'inspirera aussi M^{me} de Villedieu pour ses *Nouvelles et galanteries chinoises* (Lyon, 1712)⁷³.

⁷⁰ *Catalogue d'une nombreuse collection de livres, de tableaux, de desseins, d'estampes, de porcelaines...*, Anvers, J. Grangé, 28 août 1769, 1^{re} partie, n° 379, 400, 407, 409, 410, 501, 502, 648, 679, 994, 1053 ; 2^e partie, p. 37 n° 5, p. 38 n° 11 et 16, p. 40 n° 55 (VH.22. 558. A. et VI. 87. 084. A. 41).

⁷¹ *Catalogue des tableaux, peintures à gouache, miniatures, desseins, estampes, médailles, sculptures... du cabinet de monsieur Van Schorel*, Anvers, J. Grangé, 7 juin 1774, p. 137 n° 240-242, p. 264 n° 1245, p. 393 n° 18, pp. 395-397 n° 235-251 (laques et ouvrages vernissés), 253-270 (pierres de lard), 271-281 (émaux), 282-356 (porcelaines), 420 (II. 94. 058. A. IV. 5).

⁷² J.K.C.H. comte von ZINZENDORF, *Journal. Chronique belgo-bruxelloise 1766-1770*, éd. par G. ENGLEBERT, Bruxelles, 1991, p. 201 (*Nouvelles Annales Prince de Ligne*, hors série, 2).

⁷³ H. HOUTMAN-DE SMEDT, *Charles Proli, Antwerps zakenman en bankier, 1723-1786. Een biografische en bedrijfshistorische studie*, Brussel, 1983, p. 45 (*Verhandelungen van de*

On retrouve pareillement deux paires de souliers chinois dans la collection de Jean-Baptiste van Parys, chanoine de l'église Saint-Jacques à Anvers, parmi quelques objets turcs et indiens⁷⁴. Cet intérêt récurrent pour les petits pieds ou pieds bandés deviendra une des images persistantes de la Chine. D'autres petites ventes de livres organisées à Anvers témoignent de la circulation des œuvres de Kircher, Nieuhoff, et tous les autres auteurs déjà cités, particulièrement dans leur version néerlandaise⁷⁵. Un pharmacien anversoise, Jacobus Gysbrecht, se singularise peut-être en ne lisant aucun de ces livres, en ne constituant aucun cabinet de curiosités, mais en se divertissant des *Contes chinois* et des *aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam* de Gueullette⁷⁶.

Il n'est pas que Bruxelles, capitale politique, ou Anvers, métropole commerciale. À Bruges, la bibliothèque de l'échevin Charles-François Custis, décédé en 1752, comprend Kircher et Du Halde, l'atlas de D'Anville, la description de Formose par George Psalmanaasar, l'*Histoire de la conquête de la Chine par les Tartares*, Amsterdam, 1725, de Palafox, l'*Histoire moderne ou l'État présent de la Chine*, Amsterdam, 1730, de Salmon, enrichi de figures. Parallèlement, son cabinet de curiosités renferme « un mandiant chinois assis, lequel mis sur une lampe fûme par la bouche » et « plusieurs pagodes chinois, faits d'un pate de ris ». Parmi les instruments de mécanique et automates, un « Mandarin chinois à cheval dont le ressort étant monté, il fait le tour d'une table d'argent ». Un éventail chinois figure au nombre des objets d'anthropologie. Comme ses contemporains, il s'agit d'un mélange d'authentiques objets provenant de la Chine et de curiosités fabriquées en Europe⁷⁷.

Il n'est pas que les grandes collections. De petites ventes d'œuvres d'art mentionnent des objets chinois résultant d'une acquisition isolée ou de leur présence dans l'ameublement d'un hôtel particulier, sans nécessairement former un cabinet. Une

Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren, nr. 108) ; *Byvoegsel aen de Antwerpsche Gazette*, 27 mai 1785, annonce de la vente ; *Catalogue d'une très-grande et riche collection de tableaux, estampes, bronzes et autres raretés recueillis en nombre d'années par le comte Charles de Proli*, Anvers, J. Grangé [23 juillet 1785], p. 86, n° 70-80 (II. 94. 058. A. IV. 5) ; *Catalogue d'une fort riche et très-belle collection de livres ... recueillis... par le comte Charles de Proli*, Anvers, J. Grangé, 14 novembre 1785, n° 1327, 1373, 1402, 1406, 1560, 2161, 2162, 2178 (VH. 22. 591. A) ; sur *Axiature*, M.-Chr. PIOFFET, *Espaces lointains, espaces rêvés dans la fiction romanesque du Grand Siècle*, Paris, 2007, p. 160, note 8.

⁷⁴ *Catalogue d'une très-belle et riche collection de médailles... délaissées par feu monsieur J.B. Van Parys*, Anvers, G. J. Bincken, 8 prairial an IX (28 mai 1801), p. 37 n° 99 (Gand, Universiteitsbibliotheek).

⁷⁵ Dont les ventes des 8 février, 24 mars, 10 mai 1768, 20 mars, 8 juin, 31 juillet 1769 : catalogues publiés par J. Grangé, H. Bincken et J.H. Verdussen, et la vente André Joseph Knyff, Anvers, J. Grangé, 20 juin 1785, n° 934-935 (Dapper), 1084 (Kircher), 1620 (Raynal) (VI. 87. 084. A. 337-338, 341-342, 345, et VH. 22. 587 A. 2).

⁷⁶ *Catalogue van schoone boeken... naergelaeten by wylen sr. Jacobus Gysbrechts in syn leven aptheker*, Anvers, H. Bincken, 10 juillet 1769, n° 156 (VI 87.084. A. 344).

⁷⁷ *Catalogues de livres... suivi d'un cabinet de curiosités de l'art et de la nature délaissés par feu monsieur Charles François Custis*, Bruges, Pierre de Sloovere, 2 octobre 1752, 1^{re} partie, n° 229, 470, 475, 508, 521, p. 135 n° 22 ; 2^e partie, p. 41, 46 (VH. 22. 532. A).

vente anonyme du 8 mai 1783 dirigée par Paulus de Cock, professeur à l'académie de Bruges, mentionne plusieurs lots chinois : « *Twee Chineesche staende Figuren, van Speksteen* », « *Twee kleyne Chineesche verlakte Doosjes, ieder met twee Pagoden* »⁷⁸. De même, « *Twee chineesche Pagoden* » vendues à Bruges en 1785 appartenaient à Henri Sébastien Bucquoy⁷⁹. La vente des tableaux du ci-devant conseiller des domaines Hergodts à Bruges en 1797 inclut « une boîte de carton, contenant plusieurs boîtes de la Chine en différentes couleurs, très artistement travaillées avec leurs couvertes », « deux belles boîtes de vieux lac, ornées sur les couvercles de vases et autres objets chinois ; les boîtes sont remplies de différentes pièces d'encre de Chine, de la plus belle qualité : chaque morceau a un différent ornement », auxquels s'ajoutent « douze petits écrans, qu'on dit être fait de la pâte de riz, sur chaque écran est peint une figure chinoise »⁸⁰.

Het gezantschap van China de Nieuhoff, Amsterdam, 1665, puis *Het tweede en derde gezantschap naer China* de Dapper, de 1670 figurent au nombre des livres de Dominique Bernard Clemens à Gand. Parmi les raretés, « un petit vaisseau chinois, fait de fer blanc et proprement orné », une dizaine de cadenas chinois, « un étui, proprement travaillé, qui renferme le nécessaire à l'usage des Chinois », trois morceaux d'encre de Chine, deux bottes et deux bas en satin, une table de vieux laque ornée de figures dorées, deux pagodes, trois vases et deux lions d'ancienne porcelaine de Chine⁸¹. Quelques objets d'Extrême-Orient se glissent parfois dans des collections numismatiques, pas nécessairement les plus importantes. La riche collection de Charles de Lorraine, centrée sur les empereurs romains et les médailles modernes, n'en contient pas. Mais le cabinet Rooman à Gand, plus discret, inclut une série de onze pièces chinoises en bronze⁸².

Certains consignent leurs lectures par écrit, à l'instar du comte von Zinzendorf lors de son séjour dans les Pays-Bas autrichiens. Il lit *L'Orphelin de la maison de Tchao*, une authentique tragédie chinoise, adaptée en français par J. H. Prémare et dont Voltaire s'inspirera pour son *Orphelin de la Chine*. Lors d'une séance au Conseil

⁷⁸ *Catalogue van eene schoone verzameling van schilderyen ... also ok eenige teekeningen... print-konst... rareyten*, Bruges, Joseph de Busscher, 8 mai 1783, n° 154-160, 162-164 (II. 94. 058. A. VI. 8).

⁷⁹ *Catalogue van eene schoone verzaemeling van schilderyen... printen en andere rareyten... van d'Heer Henricus Sebastianus Bucquoy*, Bruges, Joseph de Busscher, 26 avril 1785, p. 22 n° 43 (II. 94. 058. A. VI. 10).

⁸⁰ *Catalogue d'une belle collection de tableaux... suivie d'une collection de coquillages, et autres objets de raretés*, Bruges, Joseph de Busscher, 9-10 août 1797, pp. 14-15 n° 4-5 et 8. (II. 94. 058. A. 15).

⁸¹ *Catalogue d'une belle collection de tableaux... sculptures... raretés... le tout rassemblé... par feu monsieur Dominique Bernard Clemens*, Gand, Louis Le Maire, 2 juin 1788, p. 112 n° 10, p. 113 n° 46-48, p. 114 n° 64, n° 216, 222, p. 122 n° 238, p. 123, n° 262-263, p. 133, n° 40-41 (VI. 87. 084. A. 240).

⁸² G. GHESQUIERE, *Catalogus numismatum nummorumque tum veterum, tum recentiorum, omnis generis et moduli, quos non minore sumptu, quàm curâ & delectu, collegit. Regius Princeps ac Dux Lotharingiae Carolus Alexander...*, Bruxelles, Lemaire, 17 septembre 1781 (VH. 30. 207. A) ; *Catalogue des livres ... de feu monsieur G.J. Rooman*, Gand, P. F. de Goesin, 9 mai 1791, p. 307 n° 70 (VI. 87. 084. A. 266).

des Finances à laquelle il assiste, on évoque le cas de *L'Espion chinois*, qui fait décidément beaucoup de bruit dans toutes les classes de la société, jusqu'aux conseils de gouvernement. Le livre lui est prêté par le trésorier général des Finances, le baron de Cazier⁸³.

Le prince Charles-Joseph de Ligne connaît le *Chou-king*, édité en 1770, Sonnerat, Raynal et les *Contes chinois* de Gueullette⁸⁴. Il découvre également avec intérêt une compilation de traités militaires : *l'Art militaire des Chinois ou Recueil d'anciens traités sur la guerre, par différens généraux chinois*, parue en 1772, aux planches enluminées. Il rédige une note de lecture et la publie sous la forme de commentaire bibliographique. Outre un commentaire élogieux pour l'originalité stratégique et les styles et formes littéraires, on y perçoit peut-être d'emblée un sentiment de lassitude envers la Chine et ses représentations en cette fin du XVIII^e siècle :

On est si accoutumé à voir les Chinois en ballets et en écrans qu'on aura de la peine à s'en former une autre idée. Cependant il ne s'agit point ici de danses, ni de porcelaines et ces magots ont des connoissances qui sont échappées à des peuples qui avoient plus de réputation qu'eux. Ces formes d'Evolution, telles baroques qu'elles paroissent, pourroient toutes le justifier, si on avoit le temps de s'en faire le commentateur. Leur exercice est précis et nous ne voyons que des choses vagues dans celui des Grecs et des Romains. Le goût des Chinois pour les ronds prouve qu'ils sont instruits du vice des angles. Les dix préceptes de Young-Tching ne sont guères plus militaires que les dix Commandemens de Dieu, ils en ont même un faux air : mais ils peuvent ouvrir l'esprit sur bien des objets. Les 13 articles de Sun-tsé sont excellens, les six de Out-tsé y ressemblent un peu et sont écrits plus agréablement, puisque c'est une manière de conversation ; de même que le Loutao qui est presque tout-à-fait dialogué ; les cinq articles de Sé-Ma tiennent plus à la Philosophie, la Politique et la Morale qu'à la Guerre. Les cinq préfaces sont, on ne peut pas plus amusantes et plus singulières. Qu'on ne se moque point du bariolage des planches ; elles sont très intelligibles. Il y a bien du goût dans la traduction. Il n'est pas maladroit d'y avoir conservé de temps en temps les fleurs asiatiques. Tout ensemble contribue à rendre ce livre de Guerre le plus agréable à lire, et on aura beau dire, ce n'est pas un des moins intéressans d'une Bibliothèque militaire⁸⁵.

À Tournai, l'évêque François-Ernest de Salm-Reifferscheid forme un cabinet de curiosités dans lesquelles prennent place des statuettes en stéatite, des bouddhas, mandarins et porcelaines⁸⁶. À Liège, Jean-Mathieu de Saroléa, chanoine tréfoncier de l'église cathédrale, apprécie les effets précieux. Il collectionne les tabatières, dont une en porcelaine « formant une figure chinoise, montée en argent ». Parmi les objets et effets en laque, plusieurs portent des « animaux et pavillons chinois » ou des « figures chinoises ». Un chapitre du catalogue est consacré aux pierres de lard

⁸³ J.K.C.H. comte VON ZINZENDORF, *Journal*, p. 158, 302.

⁸⁴ C. DEPREZ, *Les catalogues de la bibliothèque de Charles-Joseph de Ligne à Beloeil*, mémoire de licence U.L.B., 1980, annexes, n° 49, 512, 571, 1925-1926, 2086, 2372.

⁸⁵ *Catalogue raisonné des livres militaires de la bibliothèque de S. A. le Prince de Ligne*, Dresde, 1805, pp. 19-20 (*Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux*, t. 28).

⁸⁶ C. SORGELOOS, « Les collections scientifiques et artistiques de François-Ernest de Salm-Reifferscheid, évêque de Tournai (1698-1770) : une première approche », *Mémoires de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai*, t. 11, 2003, pp. 103-113.

(stéatites), terres de riz et terres cuites de la Chine représentant des figures accroupies, des bonzes et mandarins, pagodes, crapauds et autres figures animales. La série des porcelaines inclut différentes pièces d'Extrême-Orient à décor de fleurs, d'animaux et figures diverses, des porcelaines de Saxe, Frankenthal et Munich à décor chinois⁸⁷. Sa bibliothèque laisse en revanche peu de place aux écrits sur la Chine, à l'exception de Kircher, Nieuhoff, d'une lettre du jésuite Le Comte et de Raynal⁸⁸. La collection du docteur Kaisin, vendue à Liège en 1771, est essentiellement professionnelle, mais elle accueille volontiers des histoires de la Chine. Les recherches de Corneille de Pauw sur les Égyptiens et les Chinois, figurent dans la bibliothèque de Jean-Louis Coster, ex-jésuite devenu bibliothécaire du prince-évêque Velbruck, vendue en 1785⁸⁹. D'autres petites ou grandes ventes attestent de la diffusion des livres chinois dans les Pays-Bas autrichiens et à Liège, dans les classes aisées ou moyennes, à proportion du nombre croissant de ventes, toutefois : 5 bibliothèques contiennent des livres sur la Chine pour la période 1712-1731, 16 en 1732-1751, 63 en 1752-1771, 173 en 1772-1791, 143 en 1792-1811 et 153 en 1812-1830⁹⁰.

Outre les bibliothèques privées, il faut mentionner les collections formées par les communautés religieuses. Dès le XVII^e siècle, elles ont largement intégré les publications relatives à la Chine, principalement celles des jésuites, dont on retrouve notamment des exemplaires dans le fonds Ville de Bruxelles à la Bibliothèque royale de Belgique. Le chapitre de Tournai fait acheter à Paris pour sa bibliothèque cathédrale la *Description de la Chine* de Du Halde. À terme, cette bibliothèque est ouverte au public au milieu du siècle et un règlement est dressé à l'intention des lecteurs en 1764. C'est là que François-Joseph Peterinck, directeur de la manufacture de porcelaine de Tournai, emprunte en 1791 un livre de Canini, *Images des héros et grands hommes de l'Antiquité*, Amsterdam, 1731, dont on retrouvera des « têtes à l'antique » sur un

⁸⁷ *Catalogue des effets précieux de feu monsieur de Saroléa*, Liège, Lemarié, 6 mars 1786, p. 12 n° 92, p. 30 n° 2-3, p. 32 n° 13-28, pp. 33-49, p. 50 n° 344, p. 55 n° 417-418, p. 56 n° 442, p. 59 n° 19 et 21 (VH. 9. 405. A. 3).

⁸⁸ *Catalogue des livres... de feu Mr. de Sarolea*, Liège, S. Dauvrain, 6 février 1786, n° 1948-1951, 2083-2084 (VH. 22. 587. A. 1).

⁸⁹ D. DROIXHE, *Le marché de la lecture*, p. 105, 138.

⁹⁰ H. VANGINDERTAELE, *China in de XVIII^e eeuwse privé-bibliotheken*, mémoire de licence en histoire, V.U.B., 1984-1985, t. 1, p. 73. Parmi ces ventes contenant des livres sur la Chine : chanoine Sebastianus van de Cruys (Malines, 1^{er} avril 1732), chanoine Arnoldus Biers, (Anvers, 11 janvier 1752), conseiller Jean de Witt (Bruxelles, 5/23 juin 1752), veuve Conradus Ignatius van der Hey (Anvers, 2 juin 1772), douairière D'Henssens (9 juin 1773), vente chanoine Guillaume Leunckensetcuré Joan Goetseels (8/16 novembre 1773), vente P. Dens, chapelain, J.J. Lemaître, D.P. del Marcel, architecte et arpenteur, D.J.B. Hayois, vicaire (Louvain, 22/29 novembre 1773), vente M^{le} Lechat et Guillaume de Louvrex, bourgmestre de Liège (Liège, 1792), chevalier Rodriguez Devora y Vega et Jos Reyniers, avocats au conseil de Flandre (Gand, 13 février 1792), Van Assche, curé de Mortsel, et De Man, chapelain (Anvers, 21/22 mars 1792), Joseph Verplancke, négociant (Bruges, 18/19 juin 1792), J.F. Adams, procureur (Anvers, 19 juillet 1792), Carolus et Franciscus de Heuvel (Anvers, 10 octobre 1792), doyen Vander Hecke et pharmacien J. Bever (Gand, 14/16 mai 1793), etc.

service à café réalisé par l'atelier en 1794⁹¹. L'émergence des bibliothèques publiques est aussi un élément à prendre en compte dans la diffusion des motifs ornementaux antiques ou provenant d'Extrême-Orient. On pourrait en dire autant des cabinets de lecture nés dans le quatrième quart du siècle.

Les xylographies et l'antiquariat

Enfin, il y a les livres imprimés en Chine par les jésuites, dont les œuvres de Ferdinand Verbiest. Peu sont parvenus en Europe avant 1800. En 1663, des curiosités naturelles étaient envoyées de Macao par Antoine Thomas à Balthasar III Moretus à Anvers. Des livres xylographiques chinois se trouvaient au collège des jésuites de Gand et dans la collection de W. J. Van Meldert, chanoine de Malines, décédé en 1780⁹². Ce statut de curiosité s'applique aussi à ces « morceaux de feuilles de palmier, avec de l'écriture chinoise », cités dans le cabinet Custis à Bruges ; ils pourraient en fait être d'origine indienne et en langue tamule. Dans la bibliothèque Custis, en revanche, dans une rubrique *Éditions rares et anciennes*, aux côtés d'un livre en hébreu, d'un livre de prières en gaélique imprimé à Louvain en 1645 et d'un incunable de 1492, prend place un livre xylographique chinois : « Achinographia [i.e. Ichnographia] sepulturae St. Fancisci Xaverii in sanciano Chinarum insulae recens erectae, anno 1700. Ce Livre est imprimé dans les Indes, sur le papier Chinois, et de la manière à ce qu'on dit, qu'on y imprimoit avant l'invention de l'imprimerie en Europe »⁹³. Ce témoignage de l'histoire du livre en Asie assure la transition entre la bibliothèque et le cabinet de curiosités.

Un catalogue de la bibliothèque du prince de Ligne au château de Belœil, dressé en 1776 par l'abbé Pagès, cite « un livre chinois et latin, imprimé à la Chine, ouvrage d'un jésuite relatif à quelques affaires que la société avoit dans ce pays-là »⁹⁴. Charles de Proli acquiert *Innocentia victrix*, un rarissime livre xylographique imprimé à Canton en 1671 par les jésuites⁹⁵. Cette compilation des décisions impériales en

⁹¹ C. SORGELOOS, *Les Deflinne, quatre générations de libraires et relieurs à Tournai aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Bruxelles, 1997, p. 16, 69 (*Studia Bibliothecae Wittockianae*, 5).

⁹² N. GOLVERS, « The XVIIth-century Jesuit mission in China and its Antwerp connections. I. The Moretus family (1660-1700) », dans M. DE SCHEPPER, F. DE NAVE (éd.), *Ex Officina Plantiniana Moretorum. Studies over het drukkersgeslacht Moretus*, Anvers, 1996, pp. 186-188 (*De Gulden Passer*, t. 74, 1996) ; Id., *Ferdinand Verbiest, S.J. (1623-1688), and the Chinese Heaven. The Composition of the Astronomical Corpus, its Diffusion and Reception in the European Republic of Letters*, Louvain, 2003, pp. 298-301 (*Leuven Chinese Studies*, 12).

⁹³ *Catalogues de livres... suivi d'un cabinet de curiosités de l'art et de la nature délaissés par feu monsieur Charles François Custis*, Bruges, Pierre de Sloovere, 2 octobre 1752, respectivement p. 126 n° 948, et 2^e partie, p. 46 ; DE BACKER-SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. 2, col. 854 n° 2 : le livre xylographique est Gaspar CASTNER, S. J., *Relatio Sepulturae Magno Orientis Apostolo S. Francisco Xaverio erectae in Insula Sanciano anno saeculari 1700*, s. l. n. d., in-4to, 32 feuillets.

⁹⁴ C. DEPREZ, *op. cit.*, annexes, n° 1542.

⁹⁵ *Catalogue d'une fort riche et très-belle collection de livres ... recueillis... par le comte Charles de Proli*. Anvers, J. Grangé, 14 novembre 1785, n° 482 (VH. 22. 591. A) : *Innocentia victrix sive sententia comitorum Imperii Sinici pro Innocentia christianae religionis late juridice per annum 1669 et jussu R. P. Antony de Gowa Societatis Jesu ; ibidem V Provincialis*

faveur des chrétiens fut mise en œuvre par le Père Antonio de Gouvea. Un amateur liégeois, J. F. G. de Cler, possède un « livre chinois, que l'on suppose être la partie des lois, publiées sous la dynastie Ta-tsing, concernant les matières criminelles » et une « autre pièce imprimée en caractère chinois, avec fig[ures], contenant le système des éclipses, présenté à l'empereur de Chine, par les missionnaires jésuites »⁹⁶.

La riche collection Charles Van Hulthem (1764-1832) assure la transition entre deux siècles. Encyclopédique, elle intègre les principaux ouvrages sur la Chine depuis la publication de celui de Kircher, sur les sciences, le commerce et l'agriculture, la langue et la grammaire, les jeux, les voyages et l'histoire⁹⁷. L'un est un authentique tarif douanier de Canton datant de 1785, en chinois, et surtout, Van Hulthem acquiert quelques rares ouvrages de Ferdinand Verbiest imprimés en Chine⁹⁸. Les deux exemplaires de la *Flora Sinensis*, Vienne, 1656, de Michel Boym, un jésuite encore, traduisent même la passion que Van Hulthem porte à la botanique, et aux plantes de la Chine⁹⁹. Bibliophile, il acquiert aussi des éditions rarement rencontrées dans les Pays-Bas autrichiens, comme *Yu le Grand et Confucius, histoire chinoise*, Soissons, 1769, de Nicolas-Gabriel Clerc ou Le Clerc, ou un *Abrégé historique des principaux traits de la vie de Confucius*, publié en 1782 et orné de 24 estampes de Helman réalisées d'après des dessins originaux de Jean-Denis Attiret, peintre à Pékin, envoyés de Chine par Amiot¹⁰⁰.

Plus tard encore, une collection de quelque 250 livres chinois ou relatifs à la Chine se trouve dans la bibliothèque de Pierre-Léopold van Alstein (1791-1862) à Gand, spécialiste des langues orientales¹⁰¹. C'est là un jalon ultime mais significatif de la présence chinoise dans les Pays-Bas autrichiens et en Belgique, peu avant qu'une autre influence extrême-orientale ne prenne le relais et pénètre l'Europe en influençant les arts décoratifs de façon décisive : le japonisme.

sinico latine exposita anno 1671 ; DE BACKER-SOMMERVOGEL, *op. cit.*, t. 3, col. 1637 et t. 4, col. 1892.

⁹⁶ *Catalogue des livres, instrumens de physique, tableaux, etc. de la bibliothèque de feu J. F. G. de Cler*, Liège, J. A. Latour, 1^{er} ventose an X (20 février 1802), p. 252, n° 5.999-6.000 (VH. 22. 620. A).

⁹⁷ [A. VOISIN], *Bibliotheca Hulthemiana ou catalogue méthodique de la riche et précieuse collection de livres et des manuscrits délaissés par M. Ch. Van Hulthem*, t. 6, Gand, 1836, n° 19. 135-19. 160 et *passim* ; A. DUDINK, *Chinese books and documents (pre-1900) in the Royal Library of Belgium at Brussels*. Bruxelles, 2006 (*Archives et Bibliothèques de Belgique*, Inventaires, 12).

⁹⁸ N. GOLVERS, *Ferdinand Verbiest, S.J. (1623-1688) and the Chinese Heaven. The Composition of the Astronomical Corpus, its Diffusion and Reception in the European Republic of Letters*, Louvain, 2003 (*Leuven Chinese Studies*, 12) ; Id., « Ferdinand Verbiest's « Compendium Latinum » (Peking 1678) », *Quaerendo*, t. 28, 1998, pp. 85-127.

⁹⁹ (VH. 6. 845. C. et VH. 6. 849. C).

¹⁰⁰ (VH. 2. 499. B. et VH. 19. 145 C).

¹⁰¹ *Catalogue des livres et manuscrits formant la bibliothèque de feu Mr. P. Léopold Van Alstein...*, Gand, C. Annoot-Braeckman, 26 mai 1863, n° 2466-2814 et 5410-5422 (III. 64. 049. A) ; N. MOERMANS, « Léopold Van Alstein (1791-1862) », dans M. DE SCHEPPER, A. KELDERS, J. PAUWELS (éd.), *Les Seigneurs du livre. Les grands collectionneurs du XIX^e siècle à la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, 2008, p. 107, et s. ; A. DUDINK, *op. cit.*, pp. 6-7.

Conclusion

Au XVII^e siècle, la Chine est bien présente dans l'édition des Pays-Bas espagnols grâce aux jésuites. Puis, les productions philosophiques prennent le pas sur les relations, lettres et mémoires, mais ceux-ci sont réédités en collections et de façon critique à Paris au XVIII^e siècle, par une nouvelle génération de jésuites, et ils pénètrent les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège par le biais de la librairie. Après la découverte de la géographie et de l'histoire de la Chine, c'est bien souvent un Chinois, à l'instar de Candide, qui découvre l'Europe et ses travers politiques, sociaux, économiques ou diplomatiques, la Chine ayant l'avantage d'être lointaine, comme l'est la Perse de Montesquieu. Parallèlement, une autre tendance émerge, la pseudo-Chine ou la publication et le commerce de livres dans le goût chinois, qui font cette fois la part belle aux romans et contes, aux spectacles, à la musique. Les livres relatifs à la Chine ou dans le goût chinois sont largement diffusés dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège et la presse y contribue par ses comptes rendus. Le regard des amateurs et bibliophiles est ainsi bien souvent pluriel : il passe par les livres, les livres à gravures, les suites d'estampes et les objets. Souvent, les livres trouvent un prolongement dans le mobilier, les cabinets de curiosités, les collections les plus diverses. Là aussi, il est d'ailleurs quelques images récurrentes et persistantes de la Chine : les pagodes et paysages, mandarins, magots et pieds bandés. Tout au long du siècle, Nieuhoff, Kircher et Du Halde sont présents, tant en librairie qu'en bibliothèque. Leur influence est donc attestée depuis plus de cent ans, mais ces livres changent de statut, devenant progressivement des objets de curiosité et d'antiquariat. Ils donnent une nouvelle vie à la Chine par le biais de la collection et de la bibliophilie, gage de qualité dans la forme et le contenu qui leur assure ainsi une forme de pérennité. Ce n'est pas leur moindre mérite.

Appropriations

Images d'Extrême-Orient au jardin d'Occident-extrême

Che Bing CHIU

La Chine a toujours fasciné et suscité curiosité et convoitise.

Des approches ont été tentées pour percer le mystérieux Cathay. Des missions ont été envoyées, dans le but de rapprochement politique et d'alliance stratégique, de prosélytisme ou à visée commerciale. Les voyageurs, dépêchés sur le sol de l'Empire du Milieu en qualité d'ambassadeur, de légat du Pape, de missionnaires, ou de leur propre chef comme simples commerçants à la recherche de richesses fabuleuses ou aventuriers en quête d'exotisme, ont rapporté des textes merveilleux qui rendent compte de leurs expéditions. Sources inépuisables qui ouvrent des horizons lointains.

Parmi ces voyageurs, les précurseurs sont des religieux. Leurs noms ont marqué l'histoire et le récit de leurs pérégrinations témoigne des relations entre l'Orient et l'Occident : Giovanni da Pian dei Carpine, Guillaume de Rubrouck, Giovanni da Monte Corvino, Odoric da Pordenone. Au milieu de ces hommes de foi, un commerçant, Marco Polo dont le génie narratif a enchanté des générations de lecteurs intrigués par la fabuleuse Asie.

Mais c'est avec l'arrivée des missionnaires envoyés par la Compagnie de Jésus, que la connaissance de la Chine va s'affiner et se répandre. Les *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères de la Compagnie de Jésus* adressées par cette élite intellectuelle aux meilleurs savants de l'Occident vont fournir les informations nécessaires à la publication des plus importants ouvrages sur l'Empire de Chine. Les sources sont de deux ordres, qui parfois peuvent se combiner pour produire des effets très différents. Le *texte*, qui laisse le champ libre à l'imaginaire, et à l'interprétation, et qui peut parfois aboutir à la pure invention. Les *images*, qui peuvent se transformer en stéréotypes, à moins que la richesse et le foisonnement n'invitent à mille déclinaisons, qui peuvent être plus ou moins fidèles au modèle initial.

La première description littéraire d'un jardin chinois nous est transmise par le père jésuite Matteo Ricci (1552-1610) (Fig. 9), considéré comme le père fondateur de la mission chrétienne de Chine. Lors d'un séjour à Nanjing le Père Ricci est invité par un noble de la ville à visiter son jardin. Durant la visite, le missionnaire italien remarque :

[...] un rocher artificiellement fait de divers marbres non polis, lequel était proprement creusés en grottes, où y avait des chambres, salles, degrés, viviers, arbres et plusieurs autres, où l'art était en débat avec la volupté. Ils font cela, afin d'éviter les chaleurs de l'été par la fraîcheur des grottes, lorsqu'ils étudient ou font des festins. La figure en forme de labyrinthe augmentait la grâce ¹.

La première source iconographique d'importance est celle fournie par l'ouvrage de Johan Nieuhoff² (1618-1672), *L'Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'Empereur de la Chine ou grand Cam de Tartarie*, paru en 1665. Parmi l'abondante iconographie, deux images sont des plus intéressantes. La première représente une pagode légendée *La Tour de Porcelaine*, du fait que l'édifice était revêtu de terre-cuite vernissée. Marco Polo, lors de son séjour à Cambaluc, disait déjà son admiration pour les toitures qui « resplendissent comme cristaux » du palais du grand Khan. Cette pagode, du type *louge*, « pavillon à étages », est celle du Da Baoensi, le grand monastère de la Reconnaissance de l'Amour parental, de Nanjing. L'édifice, sur plan octogonal et à neuf niveaux, a été construit de 1412 à 1431. Les sources historiques rapportent une hauteur de quelque cent deux mètres. Le corps de la pagode était entièrement revêtu de plaques de terre-cuite vernissée polychrome, et les auvents et la toiture recouverts de tuiles vernissées. La vision devait être éblouissante et impressionner les esprits. Zhang Dai (1597-1689), dans les *Réminiscences rêvées de Taoen*³, rapporte :

Au temps de l'ère Yongle, l'Éternelle félicité, les barbares d'au-delà de l'océan, ressortissants de plus d'une centaine de contrées ayant traversé l'océan [pour venir jusqu'ici], après avoir contemplé la pagode [du monastère] de la Reconnaissance de l'Amour parental, repartent invariablement en accomplissant la révérence suprême tout en déclamant d'admiration, dissertant qu'il n'en est de semblable sur aucun des quatre Continents.

Cette pagode est le bâtiment chinois le plus célèbre de tout l'Occident. Sa « description » est suffisamment précise pour permettre une interprétation pour la « restitution » dans de nombreux projets de fabrique lors de création de jardin.

¹ M. RICCI, S. J., N. TRIGAULT, S. J., *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine, 1582-1610*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978, pp. 416-417. Le jardin en question était certainement le Zhan yuan.

² Nieuhoff était l'intendant de la délégation de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales dépêchée auprès de l'empereur Shunzi. La mission accoste à Canton, passe par Nanjing avant d'arriver le 17 juillet 1656 à Beijing.

³ Une traduction est parue sous le titre de *Souvenirs rêvés de Tao'an*, traduction de Brigitte Teboue-Wang, Paris, Gallimard, 1995.

La seconde est celle des *Cliffs made by Art*, montagnes artificielles que la délégation aperçoit lors de la traversée de la province du Guangdong, près d'un village appelé Pékkinsa :

Le Roc [...] s'élevait en point de plus de quarante pieds et était séparé par le milieu de deux appartements, ou corps de logis d'une profondeur et structure merveilleuse. On y grimpe par deux montées tournantes, dont chacune a de large quatre pas. Toute cette ferme machine, que l'on pourrait ranger entre les Merveilles du monde, n'est composée que de terres de foulons et de potiers jetées en moule, cuites à la fournaise et rapportées [...]. On en trouve encore en d'autres endroits de la Chine, qui ont plusieurs chambres, montées et étages, embellis de divers arbres et torrents [...].

Le présent article se propose d'examiner, après un rappel succinct des éléments composants et des principes conceptuels pour la création d'un jardin chinois, l'apport de l'art du jardin de Chine, ainsi que la transmission et la diffusion des images véhiculées par le récit des voyageurs dans l'aménagement du jardin en Occident au Siècle des Lumières.

L'exposé ne traite que de quelques éléments spécifiques tant constitutifs – les montagnes artificielles et leurs éléments associés (rochers, pierres dressées, grottes, souterrains), et les édifices (pagodes, pavillons ou maisons chinois, cabanes du philosophe, maisons de thé ou de Confucius) – que conceptuels : l'adaptation au site, les irrégularités et sinuosités, la notion de scène.

Jardin de Chine

La parution du premier et unique ouvrage que la Chine traditionnelle ait légué sur l'art du jardin, le *Yuanye*, a été rédigé par le maître jardinier Ji Cheng (1582-ap. 1634), publié en 1634⁴.

En effet, si la Chine traditionnelle possède de nombreux traités sur la peinture *shanshui*⁵, et de recueils de poèmes *tianyuan*⁶, modes d'expression intimement liés à l'art du jardin, elle n'a transmis aucun écrit théorique ni pratique quant à cette discipline. C'est que, comme Zheng Yuanxin (1598-1644) l'expose dans son texte de présentation du *Yuanye* : « [...] les jardins diffèrent selon les conditions, mais il n'existe pas de règles fixes, aussi ne peuvent-elles être consignées pour être transmises »⁷.

Ji Cheng débute son ouvrage par un chapitre consacré à l'évaluation du site. Examiner le relief du terrain pour constater l'existence « des hauteurs et des dépressions, des méandres et des profondeurs, des escarpements et des surplombs, de vastes étendues planes »⁸ est essentiel pour élaborer un projet intégré et viable, en lien avec l'environnement immédiat et plus lointain. Ji Cheng place en premier le choix

⁴ C. Ji, *YUANYE, Le Traité du jardin*, traduit du chinois et annoté par Che Bing Chiu, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 1997.

⁵ Littéralement « montagnes et eaux », l'expression désigne la peinture de paysage en Chine.

⁶ Littéralement « champs et jardin », c'est l'expression consacrée pour désigner en littérature poétique le genre consacré à la vie érémitique dans les « champs et jardins », dans le détachement et la sérénité.

⁷ *Op. cit.*, p. 73.

⁸ *Op. cit.*, p. 102.

d'un site « dans une montagne couverte de bois » car le relief naturel permet de créer « spontanément des scènes naturelles et n'imposent pas des travaux considérables ». Mais dans les faits, tous les sites possèdent des potentialités pour réaliser des jardins, car le sentiment « à l'écart » que procure naturellement un site isolé, est davantage un état d'esprit puisque même « à proximité des places de marché », et malgré « le voisinage du commun et du populaire », la clameur ne s'estompe-t-elle pas dès que la porte est close ? Tao Yuanming⁹ le proclame dans une de ses odes célébrant l'amour du vin : « Lorsque le cœur est au loin, le lieu est naturellement à l'écart »¹⁰.

Le caractère chinois qui désigne le concept du jardin est le caractère *yuan*. Le professeur Tong Jun (1900-1983) propose une lecture fort intéressante du caractère¹¹ : à l'intérieur d'une enceinte qui délimite l'espace où se conçoit le jardin, au centre, est creusée une pièce d'eau, source nourricière du jardin. Tout autour, des rochers dressés pour en constituer l'ossature, des édifices pour offrir des lieux de réception et d'intimité, et des végétaux pour témoigner de l'éphémère et de la permanence. Eau, montagne, architecture et végétal : les quatre éléments constitutifs de l'espace paysager en Chine.

Montagne et eau

Kongzi, le Maître des Dix mille générations, dit :

À l'homme d'intelligence plaît l'eau,

À l'homme de *ren* la montagne.

À l'un le mouvement,

À l'autre le repos¹².

D'après le classique *Yijing*, à l'eau sont attribuées la légèreté et la communication, flux vif et actif, qui parcourt les plaines et les vallées en recueillant les éléments nourriciers ; à la montagne la stabilité et le repos, ossature du monde, assise de l'univers. La montagne artificielle, avec les rochers et les pierres dressées, les grottes et les souterrains, constitue l'élément le plus spécifique du jardin chinois. Les pierres et les rochers sont considérés comme la quintessence du Ciel et de la Terre, qui les avaient façonnés à l'égal des êtres vivants, en les dotant de *qi*, l'énergie vitale, souffle de l'univers. Symbole de la puissance tellurique et de la force créatrice de la Nature, les lettrés vouent une vénération aux pierres et rochers, qui sont collectionnés à l'égal des œuvres d'art. Un aspect insolite, une forme exceptionnelle, une texture spécifique, des couleurs extraordinaires suffisent pour évoquer une ambiance, des personnages, un paysage, ... Bo Juyi, poète et grand amateur, devant une paire de pierre de Taihu, interroge :

[...] Me retournant, je demande à la paire de pierres :

Pouvez-vous tenir compagnie à un vieil homme comme moi ?

⁹ Tao Qian (c. 365-c. 427), *zi* Yuanming, poète et littérateur, particulièrement apprécié pour ses poèmes *tianyuán* dont il est considéré comme le père fondateur et qui ont eu une influence très importante sur les poètes ultérieurs, dont Wang Wei. T. YUANMING, *Œuvre complète*, traduit du chinois, présenté et annoté par Paul Jacob, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 184, traduction légèrement différente.

¹¹ *Jiangnan yuanlin zhi*, Beijing, Zhongguo gongye chubanshe, 1963.

¹² CONFUCIUS, *Entretiens*, traduit du chinois par Anne Cheng, Paris, Seuil, 1981, p. 59.

Bien que les rochers ne puissent parler,
Ils me promettent que nous serons trois amis¹³.

L'excentrique Mi Fu (1051-1107), lettré-fonctionnaire, voue une passion sans borne aux pierres. Si les sources historiques de son fameux *Salut à la pierre* diffèrent, elles témoignent sans conteste de l'intérêt monomaniaque de certains lettrés pour les pierres étranges. La passion de l'empereur Huizong (1082-1135, r. 1100-1126) pour l'art du jardin, l'incite à lancer le calamiteux Huashi gang, convoi des Pierres et des essences florales, pour l'aménagement du Genyue, montagne de la Stabilité. Cette corvée provoque le mécontentement du peuple, et a contribué à la décadence et la chute de la dynastie des Song du Nord.

L'eau forme le complément indissociable à la montagne dans l'art du jardin en Chine. L'eau représente le rêve, l'ouverture sur l'infini des espaces. Le tracé courbe des plans d'eau et la sinuosité des rives ne laissent jamais percevoir la fin des éléments aquatiques. Les rides légères, par leurs imperceptibles foisonnements, dissolvent les reflets encore trop consistants sur le miroir d'eau.

C'est en remontant le cours d'un ruisseau chargé de pétales de fleurs de pêcher qu'un pêcheur parvient à la source, une grotte, au-delà de laquelle il découvre l'Arcadie. Cette légende, immortalisée par Tao Yuanming, constitue la quête d'un monde disparu, l'âge d'or révolu, le paradis perdu des lettrés confucéens¹⁴.

Sur la stèle représentant Changan, la cité de l'Éternelle paix sous la dynastie des Tang, figure la résidence du prince Ningwang, avec un plan d'eau, des pierres dressées et un kiosque. Le cartouche qui désigne la demeure comporte également trois caractères *shanchi yuan*, « cour avec montagne et bassin ». Ainsi il semble que déjà sous les Tang, l'aménagement d'un jardin ne saurait se réaliser sans ces deux éléments essentiels, la montagne et l'eau.

Dans la tradition taoïste, l'association de l'eau et de la pierre renvoie à la demeure des Immortels, dont la description est contenue au chapitre « Tangwen », du *Liezi*¹⁵. Le principe *yichi sanshan*, « trois îles sur un plan d'eau », initié par Han Wudi (156-87 av. l'ère chrétienne, r. 141-87 av. l'ère chrétienne), devient une constante que l'on retrouve aussi bien dans les *yuanyou*, « parcs impériaux », que les *wenren yuan*, « jardins de lettrés ». Au jardin de la Clarté parfaite la scène Pengdao Yaotai¹⁶ est le dernier maillon historique de ce principe, et témoigne de l'évolution et de la permanence du concept.

Architecture

Tout semble opposer le jardin à l'architecture, cadre où s'accomplissent les actes dictés par les rites et les coutumes. Pourtant, la création d'un jardin se dit *zaoyuan* : *zao*, c'est « construire », « bâtir », « fabriquer ». Un jardin se construit, se bâtit, se fabrique tout comme un ensemble architectural. Constructions, bâtiments,

¹³ B. JUYI, *Bo Juyi ji*, Beijing, Zhonghua shuju, 1979, « Shuangshi », pp. 461-462.

¹⁴ *Op. cit.*, « Le Récit de la Source des fleurs de pêcher », pp. 245-247.

¹⁵ LIE TSEU, *Traité du Vide parfait*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 95-96.

¹⁶ C. B. CHIU, *Yuanming yuan. Le jardin de la Clarté parfaite*, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2000, pp. 224-241, pl. II-12.

« fabriques » foisonnent et sont omniprésents¹⁷ car un jardin chinois ne se conçoit pas sans ses éléments d'architecture. Osvald Siren, premier sinologue occidental à publier un ouvrage sur l'art de l'espace paysager en Chine, écrit :

Un jardin chinois est tout simplement inconcevable sans les édifices pour le diviser, l'entourer, le compléter. C'est autour d'eux ou au milieu d'eux que les différentes parties s'organisent¹⁸.

Il existe une grande variété typologique d'édifices. Leur désignation dépend de la fonction, de l'aspect formel, de la situation, de la structure ou de la décoration. Les *tingtang* sont les pièces de réception, édifices essentiels du jardin où se déroulent les cérémonies « officielles » ou les célébrations familiales ; les *louge* sont les pavillons à étage, situés le plus souvent en périphérie du jardin, à demi-dissimulés par des arbres ou des pierres dressées afin de minimiser leur masse qui peut paraître trop volumineuse ; les *xiefang* sont les bateaux de pierre que l'on situe principalement au bord de l'eau ou à proximité d'un massif de fleurs, la forme s'inspire directement de celle d'un bateau. L'édifice le plus emblématique est le *ting*. Le caractère qui le désigne est homophone de la notion d'arrêt. C'est le lieu du repos par excellence. On s'y arrête pour se prélasser, reprendre son souffle, s'abriter du soleil ou des intempéries, ou tout simplement on s'y arrête pour contempler une scène, admirer une peinture, réciter un poème, profiter d'une brise légère.

La galerie est l'élément omniprésent du jardin en Chine. Remarquable par sa longueur et sa sinuosité, sa faculté à s'adapter au relief et à la forme du terrain. Elle suit le tracé du mur, s'en écarte pour former des espaces où sont aménagées de petites scènes miniatures avec pierres et végétaux. Le mur est généralement blanchi à la chaux, la blancheur formant un contraste saisissant avec l'anthracite de la terre-cuite des tuiles et le vernis foncé du bois des poteaux ou du cadre des ouvertures. Il constitue également le fond, feuille de papier de riz, où se dessinent les compositions : un pan d'architecture, quelques pierres, des végétaux, ou les jeux d'ombres et de lumière suivant les heures de la journée, l'effet miroitant d'un bassin, l'élancement vert-émeraude du bambou. Certains murs ont leur tracé rectiligne, mais le plus souvent adoptent un parcours sinueux ou courbe, qui prend alors le nom de *yunqiang*, « mur [en forme] de nuées ». Des ouvertures sont pratiquées, ornées de motifs décoratifs, géométriques ou de formes plus complexes, cernées de terre-cuite polie et ajustée. Elles encadrent des vues savamment mises en scène : une branche noueuse de pins, des tiges élancées de bambou, quelques touches écarlates de prunus en fleur.

Végétaux

Bien que Ji Cheng ne consacre pas un chapitre spécifique aux végétaux, la référence aux plantes est constante dans le texte du maître-jardinier. Ils constituent les éléments indispensables dans la conception du jardin. Par leurs lignes courbes et leurs formes gracieuses, ils entretiennent une relation organique avec le tracé droit et rigoureux des éléments d'architecture, et contribuent à animer et à transcrire la

¹⁷ Le taux de superficie construite (couverte) varie entre 5 et 15%, mais peut atteindre jusqu'à 25%, par exemple dans le cas du *neiyuan*, « jardin Intérieur », au Yuyuan, à Shanghai.

¹⁸ *Gardens of China*, New York, The Roald Press Compagny, 1949, p. 5.

transmutation continuelle du jardin, à souligner le relief du site et à marquer les spécificités du terrain. La valeur symbolique joue un rôle important dans le choix des espèces. Le pin toujours vert pour la longévité, le bambou pour évoquer le *junzi*, le prunus pour le renouveau, la promesse de la renaissance et le retour du printemps, la pivoine pour la richesse et la prospérité, la grenade aux graines multiples pour l'assurance de la descendance... Certaines espèces sont plantées pour la concordance saisonnière, le magnolia *yulan* pour le printemps, l'érable pour l'automne, le lotus pour l'été, le camélia, le bambou *tianzhu*, le prunus *lamei* pour l'hiver ; d'autres pour leur pouvoir évocateur : le chrysanthème pour la figure emblématique du poète Tao Yuanming, le saule pleureur pour la douceur de vivre du Jiangnan...

Quelques principes conceptuels

Le *jing*, « scène », est l'un des concepts les plus essentiels dans l'art du jardin en Chine. Le caractère se réfère à la clarté : la scène est la partie éclairée d'un objet, le regard porté par l'homme qui, par sa sensibilité et son esthétique, va donner le sens et parachever l'« œuvre ». Pour Ji Cheng, « les scènes s'ordonnent suivant les opportunités »¹⁹ ; chaque regard, chaque instant modifie la perception et crée une scène différente : un bord de ruisseau taillé d'orchidées et d'iris, un sentier tracé au milieu des pins, des bambous et des prunus, une cour sous la frondaison de sterculiers et de sophoras, une digue ombragée de saules ondulant au grès du vent ... autant de scènes de « création de l'homme », mais qui peuvent « paraître œuvre du Ciel »²⁰. Chaque jardin possède un *jing* spécifique qui constitue le thème autour duquel se déclinent les éléments de celui-ci. Certains jardins plus importants sont divisés en plusieurs secteurs ou zones, et possèdent chacun un thème propre et se répondant l'un l'autre. Mais l'unité est toujours préservée par une hiérarchisation qui permet d'enrichir la diversité ainsi mise en place. La montagne artificielle et l'eau forment le plus souvent le thème central autour duquel gravitent les scènes secondaires. Et c'est à partir des édifices que l'on découvre les vues les plus remarquables « mises en scène » par le maître d'œuvre.

Tel un rouleau de *shanshui* qui se dévoile au fur et à mesure de son déroulement, ou la lecture d'un poème *tianyan* qui se développe au son des stances qui se répondent et s'enchaînent, l'élément temporel, la quatrième dimension est un facteur capital auquel Ji Cheng accorde une importance essentielle. Il l'évoque en de nombreuses circonstances, avec des termes différents, en insistant sur la notion de l'instant : les différents moments de la journée, le rythme des saisons. Ainsi, l'« essentiel réside dans la relation aux quatre périodes », « accueillir la splendeur des quatre saisons ». Intégrer la dimension temporelle dans le projet, c'est inscrire le jardin dans le cycle sans cesse renaissant de la nature.

Un jardin se découvre et s'apprécie au rythme de la progression du visiteur. La notion de dissimulation et de découverte est essentielle dans la création d'un jardin en Chine. Ce subtil processus à travers le temps et l'espace implique les notions de séparation, de quête, de suggestion et de passage, que le professeur Chung Wah Nan

¹⁹ *Op. cit.*, p. 90.

²⁰ *Ibid.*, p. 91.

qualifie de « quatre temps de la partition »²¹. La découverte est au détour de chaque pierre dressée ou de bosquet de bambou, au tournant du tracé sinueux d'un chemin, au cadre de brique polie de chaque fenêtre ajourée ou de porte de lune. Un jardin est réussi, dit-on, lorsqu'à chaque pas effectué, la scène se modifie pour offrir de nouvelles compositions. Le tracé sinueux d'un chemin contribue à orienter le regard du visiteur et à cadrer sa vision.

Ji Cheng évoque avec constance le concept du *qu*, la sinuosité, la courbe, les méandres, le tracé brisé. Pour le maître jardinier, l'une des qualités premières indispensable au concepteur d'un jardin, qu'il expose dès l'ouverture de l'ouvrage, celle de *deti heyi* (« mesure et adéquation »), est la capacité de « suivre l'incurvé et de s'adapter au quadrangulaire ». Il y reviendra tout au long du texte, toujours lors des points cruciaux.

Pendant que Tao Yuanming savoure les plaisirs du *tianyuan*, son contemporain Xie Lingyun (385-433) s'extasie des paysages qu'il contemple : écrans de falaises qui se pressent au seuil de la porte, flots miroitants qui viennent mouiller l'appui des fenêtres. Ses évocations franchissent les limites de l'enclos et prennent en compte les éléments extérieurs au jardin, établissant un lien entre l'intérieur et l'extérieur, et créent l'illusion d'une continuité spatiale avec l'environnement immédiat et plus lointain. Ce principe de prise en compte d'un paysage ou d'un élément extérieur pour les intégrer au jardin constitue l'un des aspects les plus intéressants de l'art du jardin chinois. Les textes historiques ont consigné cette pratique dès la dynastie des Han, tant dans les parcs impériaux que dans les jardins de particuliers. C'est ce principe que Ji Cheng théorise sous le nom de *jiejing*, l'« emprunt de scènes », qu'il considère comme « l'élément le plus important dans un jardin »²². La silhouette élancée d'une pagode ou le contour d'un ensemble monastique se détachant sur l'azur du ciel sont les éléments concrets et réels faciles à emprunter. Mais il convient aussi d'« emprunter » des phénomènes plus abstraits, moins tangibles : le courant limpide d'un ruisseau, un rayon de lune pénétrant l'émeraude d'un bosquet de bambou, la brume d'un matin serein, le rougeoiement d'un crépuscule soyeux... Et l'emprunt se pratique aussi par les autres sens, l'ouïe et l'odorat : le chant des orioles dans la vague des saules, la psalmodie des moines du monastère voisin, la fragrance des orchidées dans la quiétude d'une retraite.

Chine et chinoiseries

En ces années 1670, un bâtiment intrigue au royaume de France : au fin fond du parc de Versailles, Louis XIV a fait édifier un nouveau bâtiment pour abriter ses amours avec sa nouvelle favorite, Madame de Montespan. C'est le fameux Trianon de porcelaine. La fascination vient d'une phrase du fontainier Denis : « voyez-vous comme il est tout couvert de fayence ? »²³. Mais l'évocation de la réalité de la décoration est difficile par manque de sources iconographiques détaillées. Des historiens et des

²¹ *Le Jardin du lettré*, op. cit., « La création contemporaine : l'héritage du *ting* », pp. 209-217.

²² *Ibid.*, « L'emprunt de scènes », p. 290.

²³ « Description de toutes les grottes, rochers et fontaines du château royal de Versailles, maison du soleil et de la Ménagerie », poème manuscrit rédigé vers 1675.

artistes ont tenté de restituer cette fantaisie du monarque, mais ils ont sans doute exagéré la profusion en revêtement extérieur de la bichromie « bleu et blanc » inspirée de la porcelaine chinoise, très en vogue à l'époque. L'examen des archives révèle qu'il y a bien eu de la faïence à Trianon, mais il est aléatoire d'affirmer qu'elle a été posée en couverture, encore moins en façade. La série des cinq bâtiments élevée par Louis Le Vau, premier architecte du Roi, est dans la plus pure tradition classique, avec son organisation symétrique des façades et ses éléments formels, hautes baies, pilastres, fronton, toitures brisées... Le pavillon central flanqué de deux pavillons secondaires s'articule autour d'une cour ovale. Une grille sépare ces édifices à deux niveaux de l'avant-cour encadrée par les deux petits pavillons d'entrée. Les travaux se déroulent de 1670 à 1672. André Félibien (1619-1695), « historiographe des bâtiments », dans sa *Description sommaire du château de Versailles* datée de 1674, en a rendu compte.

Le plus impressionnant, pour les visiteurs de l'époque, est la toiture complètement couverte de vases, d'oiseaux et d'enfants polychromes probablement réalisés en plomb peint à l'imitation de la porcelaine. En ce qui concerne les carreaux, les principaux renseignements proviennent des paiements effectués consignés dans les *Comptes des Bâtiments du Roi*. Trois ou quatre sortes de carreaux ont été utilisés, dont ceux de Hollande et Lisieux nommément cités. Félibien mentionne que des carreaux sont utilisés dans les salons et les appartements, couvrant le sol et le bas des murs, tandis que le haut des pièces est peint. Le tout, faïence et peinture façon porcelaine, concourt dans une harmonie bleu et blanc. Mais les éléments de décoration résistent mal aux rigueurs de l'hiver et les fissures apparaissent rapidement sur les murs. Les réparations sont coûteuses et dès 1687, le roi ordonne la destruction du Trianon de porcelaine. Du Trianon de porcelaine, il ne subsiste aujourd'hui que le tracé du jardin.

Le Père Philippe Couplet ²⁴, accompagné d'un jeune converti chinois du nom de Michel Shen, est reçu à la cour du Roi Soleil en 1684. A-t-il pu visiter le Trianon de porcelaine avant qu'il ne soit détruit ? Il s'entretient avec les astronomes de la cour et le jeune duc du Maine assiste aux rencontres et présente au jésuite un de ses instruments de mathématiques. Est-ce suite à cette rencontre que l'idée naît de concevoir la série de tentures *L'Histoire de Chine* ? Le premier tissage provenant des ateliers de Beauvais, pièce exceptionnellement réalisée en laine, soie et fils d'or est acquis par le duc du Maine ²⁵. Sur ces tentures, au milieu d'un décor fantaisiste où apparaissent quelques éléments relativement réalistes, dont des pagodes, sont représentées en bonne place les figures emblématiques des jésuites au service de la cour des Mandchous, les Pères Adam Schall von Bell (1591-1666), premier président jésuite nommé au tribunal d'astronomie de l'empire, et Ferdinand Verbiest (1623-1688), précepteur de mathématiques et d'astronomie du jeune prince Xuanye, futur empereur Kangxi.

En Occident, les premiers intérêts pour le jardin chinois se manifestent en Angleterre à la fin du XVII^e siècle. En 1685, Sir William Temple (1628-1699) écrit :

²⁴ Jésuite (1623-1693) originaire des Malines, rentré de Chine en 1682, dépêché en Europe en qualité de procureur de la mission de Chine. Il est l'auteur de *Confucius sinarum philosophus*, paru à Paris en 1687.

²⁵ M.-H. DE RIBOU, « L'histoire de l'empereur de la Chine », dans *Kangxi. Empereur de Chine 1612-1722*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, pp. 219-225.

Les Chinois occupent tout leur esprit, qu'ils ont extrêmement inventif, à imaginer des figures qui soient d'une grande beauté et qui surprennent la vue, mais dans lesquelles on ne peut point remarquer cet ordre et cet arrangement à quoi nous regardons aussitôt [...] leur beauté est toute de cette espèce et qu'il n'y a rien de régulier et où l'on voit de l'ordre [...]. Ils nomment *sharawadgi* la beauté qui advient sans que soient discernables l'ordre et l'économie de la chose. Ainsi, lorsqu'ils visitent un jardin dont la beauté les frappe par son absence de desseins, ils ont coutume de dire que son *sharawadgi* est admirable²⁶.

Ce terme de *sharawadgi* a longtemps intrigué et est demeuré longtemps un mystère. Woodbridge et Qian Zhongsu ont émis des hypothèses dans les années 1930-1940. Jurgis Baltrusaitis dans son essai « Jardins et pays d'illusion »²⁷ a tenté d'en percer la signification, suivi par Nikolaus Pevsner²⁸ et Louis Martin²⁹ qui ont analysé et avancé d'autres explications. Plus récemment, Ciaran Murray a confirmé l'origine japonaise du vocable. Il s'agit du mot *sorowaji* – *sorowanai shoo* –, qui renvoie à la notion d'asymétrie, d'irrégularité, terme encore utilisé de nos jours dans le sud du Japon où il est devenu *shorowadgi*, « *which would have been adopted as sharawadgi by a Dutch speaker* »³⁰.

Le Père Louis Le Comte (1655-1728), l'un des cinq « Mathématiciens du Roi » envoyés en Chine par Louis XIV en réponse à la demande du Père Couplet, de retour de Chine en 1692, livre ses considérations, peu enthousiastes, sur le jardin chinois. Le jugement est sans appel :

Enfin il y a partout *ce je ne sais quoi d'informe*, si j'ose m'expliquer de la sorte, qui déplaît aux Européens et qui doit choquer tous ceux qui ont quelque goût pour la bonne architecture. Les Chinois qui s'appliquent si peu à ordonner leurs jardins et à y aménager de véritables ornements ne laissent pas de s'y plaire, et d'y faire même de la dépense. Ils y pratiquent des grottes, ils y élèvent de petites collines artificielles ; ils y transportent des pièces de rochers entiers qu'ils entassent les uns sur les autres sans autres desseins que d'imiter la nature³¹.

Mais c'est le *je-ne-sais-quoi* tant dépréciateur du missionnaire qui va susciter l'intérêt. Dès 1734, Marivaux va réutiliser l'expression et lui donner une connotation bien plus positive. L'auteur se trouve devant deux jardins, l'un superbe et l'autre riant :

²⁶ W. TEMPLE, *Upon the Garden of Epicurus*, cité dans W. CHAMBERS, *Aux jardins de Cathay. L'imaginaire anglo-chinois en Occident*, textes réunis et présentés par J. BARRIER, M. MOSSER et C. B. CHIU, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 2004, p. 76.

²⁷ *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957, p. 109.

²⁸ « A note on Sharawadgi », *Studies in art, architecture and design*, vol. 1, Londres, 1968, p. 102-107.

²⁹ « L'effet *Sharawadgi* : note sur un jardin et un texte », *Traverses*, n° 5-6, 1976, pp. 114-131.

³⁰ « Sharawadgi resolved », *Garden History*, vol. 26, 2-1998, pp. 208-213. Voir aussi C. ZHAO, « *Sharawadgi* – A Riddle between Chinese and Western Gardening », *Treatises on History of Architecture*, n° 13, 2000.

³¹ L. LE COMTE, *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, 1701, vol. 1, p. 336.

Les portes de ces deux jardins étaient l'une vis-à-vis de l'autre. Sur celle du jardin superbe, on lisait ces mots en lettre d'or : *La demeure de la beauté*. Sur celle du jardin riant était écrit en caractère de toutes sortes de couleurs fondues ensemble, et qui en faisaient une qu'on ne pouvait définir : *La demeure du je-ne-sais-quoi*³².

Le prêtre séculier Matteo Ripa (1682-1745) arrive à la cour de l'empereur Kangxi en 1710, et il passe treize années au service de la cour mandchoue. Il suit à plusieurs reprises l'empereur à la résidence de Chengde³³ et à la demande de Kangxi, Ripa grave en 1713 à l'eau-forte les trente-six vues de Bishu shanzhuang d'après les xylogravures réalisées par Shen Yu. Ayant perdu les faveurs de l'empereur dès 1717, le prêtre napolitain quitte la Chine avec cinq élèves chinois pour rentrer au pays. Faisant escale à Londres en 1724, il est reçu par le roi George I^{er} à deux reprises et s'entretient longuement avec le souverain. L'une des séries de gravures qu'il a emportées avec lui est acquise par Lord Burlington. Cette série constitue les premières images disponibles d'un jardin chinois en Occident³⁴.

Les années 1715-1725 marquent l'apparition des premiers jardins du nouveau style *picturesque*, tel Twickenham de Pope ou Chiswick de Burlington. Le genre est dominé par la figure de William Kent (c.1685-1748), architecte, peintre et jardinier. Il aménage à Stowe, à Buckinghamshire, le jardin « emblématique » où les allusions symboliques côtoient les références culturelles. C'est dans ce jardin qu'apparaît avant 1735, l'une des premières chinoiseries de l'Occident. Aux Champs-Élysées du parc, intégrée au dispositif scénographique mis en œuvre par Kent, sur un étang, s'élève la maison chinoise³⁵, construite sur pilotis, à l'image de certains édifices établis au bord de l'eau représentés sur les gravures de Ripa. Ce premier édifice inspiré de la Chine, a été consigné dans les années 1750 par une gravure de Benton Seeley.

Pratiquement au même moment, Emmanuel Héré (1705-1763), architecte de Stanislas Leszczyński, roi de Pologne, construit pour le monarque sur ses terres lorraines, dans les extraordinaires jardins de Lunéville, le pavillon, « nommé le Trèfle ». Cette délicieuse petite fabrique, l'une des premières chinoiseries sur le Continent, a été construite entre 1737 et 1739. Il est situé à une extrémité du canal, au nord des jardins, dans les « petits bosquets ». Il constitue, « par sa fantaisie et son originalité, [...] l'une des plus parfaites illustrations de l'idée même de chinoiserie dans le domaine du jardin »³⁶. C'est ce bâtiment qui va inspirer à Frédéric le Grand,

³² MARIVAUX, *Cabinet du philosophe*, 1734, cité dans *Aux jardins de Cathay*, op. cit., p. 15 et 75.

³³ C'est le Jéhol des récits des jésuites. Après l'achèvement de la résidence impériale, l'empereur rédige une chronique en 1711 avec trente-six poèmes, suivis d'une série de xylogravures publiée en 1712.

³⁴ L'album, qui porte l'ex-libris de Chiswick House, est conservé au Department of Oriental Antiquities du British Museum.

³⁵ Après la mort de Lord Cobham, le propriétaire des lieux, la maison est démontée et déplacée jusqu'à Wotton où elle est remontée. Après de multiples péripéties, elle est retrouvée en Irlande et restaurée, sans ses pilotis, et réinstallée sur ses lieux d'origine.

³⁶ M. MOSSER, « Ces palais fabuleux... au milieu d'un désert », dans *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-1770*, Paris-Musées, 2007, pp. 79-85.

l'idée de commander le projet d'une maison de thé à la chinoise à l'architecte Johan Gottfried Buring (1723-1788), pour le parc de Sans-souci, à Potsdam.

Les années 1743-1744 constituent une date emblématique dans l'histoire des échanges ente la Chine et l'Occident dans le domaine de l'art du jardin. L'empereur Qianlong ordonne, en 1738, la réalisation d'une série de peintures représentant son jardin du Yuanming yuan en voie d'achèvement. L'ordre est transmis à deux peintres du Ruyi guan, Tang Dai et Shen Yuan³⁷, qui apposent sur l'œuvre la date de 1744. Est-ce en voyant ses collègues chinois à l'œuvre sur ces *Quarante scènes du jardin de la Clarté parfaite* que l'artiste jésuite Jean-Denis Attiret, qui travaille également au Ruyi guan, a eu l'idée de rédiger sa fameuse lettre³⁸ sur les « maisons de plaisance » de l'empereur de Chine ? Cette missive, adressée à M. d'Assaut, porte la date du 1^{er} novembre 1743. Dans sa lettre, l'artiste missionnaire précise : « si jamais j'ai le temps je ne manquerai pas d'envoyer en Europe quelques morceaux bien dessinés ». L'occupation du peintre ne lui a pas permis d'accomplir son vœux mais il est parvenu néanmoins à documenter sa description. En janvier 1770, l'abbé Viguier, à Besançon, propose au marquis de Marigny la vente de deux recueils envoyés de Chine par le Frère Attiret. L'un des deux recueils contient : *deux livres chinois avec quarante gravures décrivant Yuen-ming-yuen et les maisons de plaisance de l'empereur bâties hors des murs de Pékin*³⁹.

Sir William Chambers, le passeur de jardin

Pendant que la réalisation des peintures s'achève au Ruyi guan, un jeune Écossais effectue un séjour qui va le marquer profondément. À son retour en Occident, les textes qu'il va publier sur le fabuleux Cathay vont jouer un rôle essentiel sur l'esthétique des jardins de l'Occident de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit de William Chambers (1723-1796). Celui-ci a été fortement impressionné par sa découverte de la Chine lors de ses deux séjours en Chine, à Canton, en 1743 et 1748. À son retour, il donne sa démission de la Compagnie suédoise des Indes orientales et se rend en France pour suivre les cours d'architecture dispensés par Jacques-François Blondel dans son École des Arts. Il a pour condisciples Charles De Wailly, Marie-Joseph Peyre, Julien-David Le Roy, qui vont devenir les architectes les plus brillants de leur génération. Pour parfaire son apprentissage, Chambers complète son année d'étude par le séjour de Rome, de 1750 à 1755. Il rentre en Angleterre précédé d'une réputation flatteuse : il a séjourné en Chine, il a étudié l'architecture au sein d'une école réputée et il a complété sa formation en Italie. Il est appelé par la princesse Augusta et son conseiller le comte de Bute pour aménager les jardins de Kew et pour devenir le tuteur d'architecture du futur roi George III.

³⁷ Tang Dai (1673-1752) excelle dans la peinture *shanshui* ; Shen Yuan (?- ?) est spécialiste du portrait et du *jiehua*. C. B. CHIU, « Jiehua-wenren hua Forme et esprit : le jardin en perspectives », en collaboration avec C. GYSS-VERMANDE, *Le Jardin du lettré*, op. cit., pp. 130-138 (149).

³⁸ *Lettres édifiantes et curieuses*,... Paris, Fr. Guérin, 1749, pp. 1-61.

³⁹ Abbé P. BRUNES, *Dictionnaire des Artistes et Ouvriers d'Art de la Franche-Comté*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 1912, pp. 9-10.

En 1757, Chambers publie *Designs of Chinese Building, Furniture, Dresses, Machines, and Ustencils, Engraved... From the Originals drawn in China by Mr. Chambers ... to which is annexed A description of their Temples, Houses, Gardens, etc.*, qui est immédiatement traduit en français. L'accueil par ses compatriotes est mitigé, à l'exception du chapitre consacré à la « Distribution des jardins » qui est intégralement réimprimé dans le *Gentleman's Magazine*. Trois ans après l'accession au trône du roi George III (1738-1820, r. 1760-1820) qui le nomme *Architect of the Works*, Chambers publie les *Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey, the Seat of Her Royal Highness the Princess Dowager of Wales*. La carrière de Chambers est définitivement assurée.

Cette carrière brillante et prolifique de Chambers a parfois relégué au second plan son rôle de théoricien des jardins. En 1772, il engage la polémique avec Lancelot « Capability » Brown et Thomas Whately⁴⁰, en publiant *Dissertation on Oriental Gardening* qui se heurte à un mur d'incompréhension et irrite les admirateurs de Brown. Horace Walpole écrit : « J'ai lu le livre de Chambers. Il est plus extravagant que la pire composition chinoise »⁴¹. Chambers ne se berce guère d'illusions quant à la réception de son ouvrage par ses concitoyens. Il l'a davantage rédigé pour ses amis français, et des ajouts à destination de ce public ont été insérés : un long texte sur la fête des lanternes, un passage sur le saule-pleureur, des poèmes chinois traduits en français, des citations de mots ou de noms chinois infiniment plus nombreux dans le texte français, notamment le fameux *hoie-ta*, ou *habitations submergées*. Lors de la réimpression de la *Dissertation* en février 1773, Chambers fera suivre le texte d'un *An explanatory discourse by Tan Chet-qua*.

L'étude des deux premiers textes de Chambers, le *Designs* et le *Dissertation*, permettent d'affirmer que William Chambers a saisi les grands principes de l'art du jardin chinois. Les observations directes des jardins de Lingnan, qu'il a certainement pu visiter lors de ses deux séjours, confortées par les « diverses conversations » qu'il a eues avec « un peintre chinois nommé Lepqua » sont parfaitement mises à profit. Par ailleurs, certains passages résonnent étrangement aux oreilles d'un lecteur initié à l'art du jardin chinois et rappellent soit certaines expressions, soit les propos du *Yuanye*. Lepqua s'est-il appuyé sur cet ouvrage pour donner « les leçons » à Chambers et lui expliquer l'art du jardin chinois ? Nous en sommes persuadé. Ainsi, cent ans après sa parution, l'œuvre de Ji Cheng a joué le rôle d'un diffuseur pour répandre au-delà des mers le « jardinage de l'Orient ».

Les textes de Chambers ont sans aucun doute reçu une large audience, bien au-delà des petits cercles cultivés de la Cour et de la Ville. Ils ont été mis à la disposition d'un vaste public d'amateurs notamment grâce à des reprises. Un exemple illustre nous est fourni par l'abbé Delille, qui publie en 1782 *Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages*, où il compare les deux grands styles de jardins, le régulier et le « pittoresque ». L'abbé refuse une opposition par trop simpliste, en affirmant : « Chacun d'eux a ses droits ; n'excluons ni l'un ni l'autre : Je ne décide point entre

⁴⁰ Auteur de *The Art of Modern Gardening*, Londres, 1771, qui a été immédiatement traduit en français.

⁴¹ *Letters of H. Walpole*, vol. 8, Londres, Paget Toynbee, 1904, p. 170.

Kent et Le Nôtre ». Et l'abbé explique, avant de faire suivre *in extenso* le texte de « L'Art de distribuer les jardins ... » de Chambers :

Kent, architecte et dessinateur fameux en Angleterre, fut le premier qui tenta avec succès le genre libre qui commence à se répandre dans toute l'Europe. Les Chinois en sont sans doute les premiers inventeurs. Voici ce que dit un artiste célèbre d'Angleterre, qui avait voyagé à la Chine. Le morceau est curieux, et l'ouvrage dont il est tiré est fort rare ⁴².

Après une première considération sur la préoccupation de l'adaptation du jardin aux reliefs du site et à la configuration des lieux, Chambers disserte de suite sur la notion de « scène », de leur variété, de leur distribution et de leur enchaînement dans le jardin chinois, et des lieux qui permettent d'observer ces scènes, souvent un édifice, appelé *ting*. Il constate aussi l'utilisation d'effets de contraste, de transitions subites et d'oppositions frappantes. Chambers a saisi parfaitement la dimension temporelle, journalière et saisonnière, dans l'aménagement des scènes. Le jeune Écossais a remarqué l'intérêt de la présence de l'eau dans le jardin chinois, de la dimension et de la forme de ces plans d'eau, de la sinuosité des ruisseaux, des irrégularités dans leurs parcours. Il donne ensuite une description détaillée et précise des îles, mais ne semble pas avoir saisi toute la dimension symbolique qui s'y rapporte, même si la description et les expressions utilisées renvoient au principe d'« un autre monde », d'« un autre univers ».

L'un des passages les plus intéressants du texte de Chambers est celui des *Hoie-ta*, *habitations submergées*, « des salons et des cabinets bâtis entièrement sous l'eau composent ces édifices », qui servent, précise plus loin Chambers, aux mandarins de « retraites voluptueuses, consacrées aux festins et à l'amour », tout comme les *Miau-ting*, que Chambers traduit par « salles de la Lune », qui sont de dimensions prodigieuses, voûtées en forme hémisphérique et décorées d'une nuit étoilée. Chambers a bien entendu relevé l'importance, qualitative et quantitative, des édifices dans un jardin chinois, et le lien que ces édifices entretiennent avec d'autres bâtiments, composition *shanshui* ou végétaux, dans une relation de réciprocité.

Les pierres et les rochers, les montagnes artificielles sont bien sûr des éléments qui ont fortement impressionné Chambers, notamment des pierres utilisées « dans les paysages dans des appartements », et celles de dimensions importantes dans lesquelles on « creuse des cavernes et des grottes, avec des ouvertures au travers desquelles on découvre des lointains ».

Avant que Chambers ne réalise sa pagode à Kew, dès 1752, l'amiral George Anson (1697-1762), au retour de son voyage autour du monde, après une escale en 1744 à Canton, a fait ériger dans son parc de Shughorough une maison chinoise et une pagode hexagonale en bois de six étages. La maison a été achevée en 1748, et la pagode est en construction en 1752⁴³. William Chambers, lors de son séjour de plusieurs mois en 1744 à Canton, a-t-il pu rencontrer George Anson ? Aucune

⁴² *Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages*, « Premier Chant », cité dans *Aux jardins de Cathay*, op. cit., p. 89.

⁴³ Moses Griffith a dessiné les deux édifices dans les années 1780, P. CONNER, *Oriental Architecture in the West*, pp. 51-52, et ill. II et III, p. 34.

source pour l'instant ne permet de l'affirmer. La pagode élevée par Chambers mesure près de cinquante mètres de haut, elle constitue le point focal du jardin. Lors de sa construction, elle brillait de tout l'éclat de ses dragons dorés et de toutes ses tuiles certainement polychromes : rouges, vertes et blanches, comme celles de la maison de Confucius. Hélas, aujourd'hui, la polychromie a totalement disparu, les dragons se sont envolés et plus aucune clochette ne tinte au vent ⁴⁴.

Georges-Louis Le Rouge (v. 1707-v. 1790), ingénieur, géographe et cartographe, publie de 1775 à 1789 les *Jardins anglo-chinois à la mode ou Détails des nouveaux jardins à la mode* en vingt et un cahiers comprenant environ quatre cent quatre-vingt-seize gravures. Ces cahiers, livrés régulièrement, sont une source d'information d'une importance capitale pour le dernier quart du XVIII^e siècle et contribuent à assurer la diffusion du concept du jardin anglo-chinois en France et à travers toute l'Europe. On remarquera plus particulièrement, parmi ces livraisons, le cahier V (1776) qui constitue une édition pirate de *Designs...* de Chambers, et les cahiers XIV à XVI, livrés d'octobre 1785 à octobre 1786, qui proposent quatre-vingt-dix-sept planches dont les quarante scènes du Yuanming yuan et les images des « principales maisons de l'Empereur... ». Le titre donné par Le Rouge à ses cahiers, *Jardins anglo-chinois*, provoque la polémique. S'agit-il d'un jardin anglais, d'un jardin anglo-chinois, ou encore d'un jardin anglo-français-chinois ? Dans sa lettre datée du 10 septembre 1775, adressée à William Mason, Horace Walpole écrit :

Les Français ont récemment adopté notre style de jardinage, mais en choisissant d'être essentiellement redevables à des rivaux plus lointains, ils nous refusent la moitié de son mérite, plus précisément de son originalité, en attribuant la découverte aux Chinois, et en appelant notre goût en matière de jardinage Goût anglo-chinois. Je crois avoir montré qu'il s'agit d'une ineptie.

Ces jardins anglo-français que, soit dit en passant, ils appellent anglo-chinois parce qu'ils disent que grâce aux lunettes de Chambers, ils nous ont surpris en train de voler nos jardins aux Chinois.

Mais le débat est-il une simple affaire de dénomination ? Le jardin *anglo-chinois* n'est-il pas bien davantage ? Pour Jurgis Baltrusaitis :

Le jardin anglo-chinois n'est pas seulement un microcosme fantastique. Il est aussi une somme de connaissances et une raison des expériences et des recherches dans les domaines les plus divers qui y gravitent. C'est un jardin de plantes et un jardin zoologique, un champ d'irrigation et un musée minéralogique... Une histoire naturelle, une histoire des civilisations et une technologie pratique prennent part à l'éclosion de ces jardins et se développent autour comme une encyclopédie nouvelle ⁴⁵.

⁴⁴ La référence formelle de la pagode conçue par William Chambers pour Kew pourrait être celle du Liurong si, temple des Six banians, de Canton, fondé en 537 et reconstruit sous la dynastie des Song, que le futur architecte a pu contempler lors de ses séjours dans la ville.

⁴⁵ « Jardins et pays d'illusion », *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, 1957, pp. 98-125.

La Chine au jardin des Lumières

Le tournant des années 1770 marque l'arrivée du *pittoresque*⁴⁶ sur le Continent, où la ligne droite et les motifs géométriques sont délaissés au profit de la courbe, mais réinterprétée. Dans le jardin *pittoresque*, l'espace s'articule en une succession de tableaux organisée autour de thèmes, matérialisés par de petites constructions, des fabriques : pyramide, ruines romaines, église gothique, arc de triomphe, colonne, tente tartare, pavillon chinois, temple antique, ... autant de monuments inspirés par des civilisations anciennes ou disparues, ou par les pays lointains dont les explorateurs ou des voyageurs rendent compte dans leurs relations, ou de symboles philosophiques, spirituels ou métaphysiques. Dans son article consacré aux fabriques, Monique Mosser considère que c'est Jean-Marie Morel qui fournit une des meilleures analyses concernant les fabriques :

C'est particulièrement cette relation du caractère au site que j'appelle convenance dans l'art des jardins. Quand je l'aurai fait connaître, quand j'aurai traité de la situation qui convient à chaque espèce de bâtiments, de leur caractère, de leur forme et de leur masse, ainsi que du style, de la teinte qui les mettra d'accord avec le paysage, dans lequel ils figurent, j'aurai rempli ma tâche ; celle de l'architecture sera d'en diriger l'exécution pour la solidité ... de leur donner extérieurement l'expression que le jardinier en attend, pour le charme et la vérité de ses tableaux ... Les bâtiments envisagés sous ce point de vue, sont ce que dans la peinture on nomme *fabriques* : expression dont je me servirai pour désigner tous les bâtiments d'effet et toutes les constructions que l'industrie humaine ajoute à la nature, pour l'embellissement des jardins ; et si, comme tels, l'architecture s'en empare, ce sera une nouvelle branche ajoutée à cet art précieux⁴⁷.

C'est en décembre 1769 que Louis Philippe d'Orléans, duc de Chartres, achète à l'architecte Colignon⁴⁸, par un contrat de bail à vie une parcelle peu étendue à Mousseau (actuel Monceau). Le vendeur s'engage à tracer un jardin et à bâtir un pavillon. Les travaux sont achevés en 1773, le jardin réalisé est à la française, avec une distribution régulière et géométrique. À peine les travaux terminés, le duc engage Louis Carrogis (1717-1806), dit Carmontelle, homme de talent, dessinateur et littérateur, également ordonnateur des fêtes du duc, pour concevoir un nouveau jardin, davantage à la mode. Hostile à l'anglomanie, Carmontelle explique, dans la Préface au *Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à Son Altesse Sérénissime Monseigneur le duc de Chartres*⁴⁹, ainsi que dans le *Prospectus* annonçant l'ouvrage, ses intentions :

Ce n'est pas un jardin anglais que l'on a voulu faire à Monceau, mais précisément ce qu'on en a dit en faisant la critique, réunir dans un seul jardin tous les temps et tous les lieux. C'est une simple fantaisie, le désir d'avoir un jardin extraordinaire, un pur amusement et non le désir d'imiter une Nation qui, en faisant des jardins naturels,

⁴⁶ Au sens qu'il mérite d'être peint.

⁴⁷ M. MOSSER, G. TESSOT (éd.), *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, « Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques », p. 259.

⁴⁸ Louis-Marie Colignon (?-1794), « architecte-entrepreneur des Bâtiments du Roi ».

⁴⁹ Paris, chez Delafosse, Née et Maresquier, 1779.

passe le rouleau sur tous les gazons et gâte la nature en y montrant partout l'art compassé du jardinier sans imagination⁵⁰.

Pour Carmontelle, ce jardin *pittoresque* est un « pays d'illusions », un lieu de spectacle où se transposent « les changements de scènes des opéras » et où l'on peut voir « ce que les plus habiles peintres pourraient y offrir en décorations, tous les temps et tous les lieux »⁵¹. L'effet est remarquable, quoique minimisé par le fait que le jardin soit achevé un an après Bagatelle.

La proposition est fondatrice du concept de parc à fabriques. Dans un parc à fabriques, chaque élément obéit à un code. L'obélisque, la pyramide, le temple, l'autel évoquent les religions antiques ou révélées. La rocaille, la grotte, la glacière évoquent le chaos originel, les divinités naturelles, la révélation initiatique. L'ermitage, la cabane évoquent le philosophe retiré du monde. Le hameau, la ferme isolée évoquent le retour à la nature et à la vie simple. Le pavillon chinois, la tente turque évoquent l'universalité. La vallée des tombeaux, les ruines évoquent la temporalité de l'individu, la longue chaîne de l'humanité... Le dispositif, empreint de philosophie, emprunte beaucoup à la philosophie maçonnique.

La franc-maçonnerie est arrivée en France dans la mouvance des exilés jacobites accueillis par Louis XIV. La première loge française, *Saint-Thomas*, date de 1726, et la création de la première obédience, la Grande Loge de France, de 1728. La diffusion est rapide, d'abord à Paris mais également en province. Le dernier quart du XVIII^e siècle jusqu'à la Révolution française voit un développement impressionnant de l'Ordre. En 1776, on dénombre cent quatre-vingt-treize loges et à la veille de 1789, c'est six cent trente-cinq loges totalisant quelque cinquante milles Frères.

Cette société initiatique en quête de la Sagesse et qui se propose d'œuvrer pour une humanité meilleure et plus éclairée, s'est appuyée sur les Lumières pour sa Constitution, et en retour, elle assure la diffusion du message de l'esprit des Lumières. On reconnaît aujourd'hui l'importance de l'influence de ce courant de pensée sur les milieux intellectuels et artistique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Nombre d'éminents philosophes et artistes, comme les plus hauts membres de l'aristocratie⁵² ont adhéré à l'Ordre. Parmi ces initiés, on compte de nombreux architectes et de maîtres d'œuvre, de propriétaires de jardins. Pour ne citer que ceux qui seront évoqués dans la suite de l'article, Charles De Wailly, Alexandre-Théodore Brongniart, Bernard Poyet⁵³, le prince de Ligne, le comte de Seneffe, le marquis de Montesquiou, ... et le duc de Chartres, qui vient d'être mentionné.

⁵⁰ *Grandes et petites heures du parc Monceau*, Musée Cernuschi, Paris 1981, p. 19.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Parmi les hauts-dignitaires de l'Ordre des Francs-Maçons, on peut citer le duc d'Antin (1707-1743) premier Grand-Maître français de l'Ordre, le comte de Clermont (1709-1771), son successeur, le duc de Montmorency-Luxembourg (1737-1803), Administrateur général de l'obédience, et pour les Loges d'Adoption, la princesse de Lamballe, Grande Maîtresse Particulière. Il a existé « à l'Orient de la Cour », c'est-à-dire Versailles, une Loge *Les Trois Frères Unis*, qui pour certains maçonnologues, fait référence aux trois petits-fils de Louis XV, à savoir le roi Louis XVI, le comte d'Artois et le comte de Provence.

⁵³ Anne-Pierre de Fezensac, marquis de Montesquiou, est membre de la Loge *Saint-Jean d'Ecosse du Contrat Social* ; Charles De Wailly de la Loge *Les Cœurs Simples de l'Étoile*

Louis-Philippe d'Orléans a été élu Grand Maître du Grand Orient de France en 1731, il est installé en octobre 1773. Pour son usage, il possède au Palais royal sa propre loge, en activité dès 1772. Dans son jardin, il crée en décembre 1773 une nouvelle loge au nom de *Saint-Jean de Chartres*, à l'Orient de Mousseaux, qui se place en tête de tous les tableaux du Grand Orient. Plusieurs fabriques du jardin du duc présentent une connotation maçonnique indéniable. Ce sont le tombeau égyptien en forme de pyramide, l'obélisque dressé sur l'île de la Naumachie, les colonnes brisées des ruines du temple de Mars, le berceau d'hiver avec sa rocaille-grotte. La pyramide et l'obélisque ont été réalisés par Bernard Poyet (1742-1824), disciple de Charles De Wailly, entré au service du duc grâce à une recommandation de son maître.

Le « tous les temps et tous les lieux » de Carmontelle correspond bien à l'universalisme prôné par les idéaux maçonniques. Le minaret évoque l'islam tandis que le moulin-à-vent renvoie à la Hollande et au protestantisme, et l'obélisque et la pyramide rappellent le culte de l'ancienne Égypte. La Chine est présente à Monceau par un « portique chinois qui sert d'entrée au jardin », et le jeu de bague chinois, conçu par Jean-Jacques Lequeu (1757-c.1825). Et au bout des serres chaudes, on trouve « un petit pavillon chinois orné de glaces peintes », dont l'un des panneaux s'ouvre grâce à un mécanisme, et qui donne accès au « jardin d'hiver, fabriqué dans une vaste et immense galerie ». Une grotte profonde juste avant d'arriver au berceau, formée de « rochers saillans », sert de salle de banquet aux convives et leur permet de partager des Agapes en musique, jouée par des

Musiciens, qui sont dans la pièce qui est au-dessus de cette grotte [...] et qui exécutent] des symphonies dont les sons mélodieux pénétrant dans cet endroit par les lézardes de la roche qui en forme la voûte, viennent surprendre agréablement les convives ; et semblent être produits par des prestiges de la féerie⁵⁴.

Le prince de Ligne, qui a pu visiter ce berceau d'hiver, a été séduit par ce lieu enchanteur, « éclairé par des verres couvertes de guirlandes de feuillages, qui y laissent entrer le demi-jour du plus beau clair de lune ». La nature, l'aménagement, la fonctionnalité du berceau d'hiver du duc de Chartres constituent une interprétation de ces rochers artificiels avec « chambres, salle, degrés, viviers, arbres [...] où l'art était en débat avec la volupté [...] et où les mandarins] font des festins » évoqués par le Père Ricci, et des *Hoie-ta* et autres *Miau-ting*, « [...] chambre voûtée [...] percée d'une infinité de petites fenêtres qui par leur découpeure représentent la lune et les étoiles. Du verre coloré garnit ces différentes ouvertures et n'admet que la quantité nécessaire de lumière pour répandre dans tout l'intérieur ce sombre si touchant d'une belle nuit d'été », présentés par Chambers dans *Dissertation*.

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), après ses études au collège de Beauvais de 1749-1753, poursuit sa formation en entrant à l'école de Blondel. Son apprentissage suit de près le passage de William Chambers. Le jeune Ledoux a dû s'informer avec intérêt des écrits de son illustre prédécesseur. L'un de ses projets les plus énigmatiques

Polaire; Alexandre-Théodore Brongniart dans la même loge que le marquis de Montesquiou ; Bernard Poyet de la Loge *Les Neuf Sœurs*.

⁵⁴ L.-V. THIERY, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris, 1787, t. 1, pp. 64-66.

est la ferme Saint-Lazare, lieu de divertissement. La façade de l'édifice s'ouvre en un gigantesque cercle dont la gravure représentant la *Maison d'un marchand à Canton* de Chambers a certainement dû l'inspirer pour cette œuvre immortalisée par une peinture d'Hubert Robert. L'extravagant hôtel qu'il construit pour M^{me} Thélusson, veuve du banquier Georges Tobie Thélusson (1728-1776), résident de la République de Genève à Paris, défraie la chronique. Une foule de curieux se presse rue de Provence pour venir voir cette étonnante demeure, qui se découpe à travers l'ouverture d'une arche monumentale. Cette manière de mettre en scène en cadrant l'édifice, ces rochers dressés qui dissimulent et masquent avant de dévoiler attestent de l'influence de la lecture de la *Dissertation*. En 1792, en pleine Révolution, Jean-Baptiste Hosten, riche planteur de Saint-Domingue, charge Ledoux de réaliser un lotissement de quinze maisons locatives sur un terrain irrégulier non loin de l'hôtel Thélusson. Le projet, une des rares réalisations de l'architecte visionnaire comportant un volet paysager, s'articule autour d'un grand jardin ouvert sur la rue, agrémenté d'une rivière sinueuse, enjambée par un pont de roches.

L'œuvre emblématique de Ledoux est la saline royale d'Arc-et-Senan. Pour le pavillon d'entrée donnant accès aux ateliers de transformation de la précieuse denrée, l'architecte imagine une grotte, symbole de la transmutation et de la renaissance, de l'épreuve initiatique où l'ordre le dispute au chaos, dont le triomphe permet d'accéder à un autre univers⁵⁵.

Entre 1775 et 1780, le marquis Anne-Pierre de Montesquiou-Fezensac (1739-1798), qui a déjà fait appel à Ledoux pour la reconstruction du château de son domaine de Mauperruis, entreprend le réaménagement du parc. Le projet est confié à Alexandre-Théodore Brongniart⁵⁶. Le domaine s'étend sur le coteau pour descendre du plateau jusqu'à la petite rivière, l'Aubertin, à la sortie du village. Parmi les fabriques construites formant un parcours d'initiation maçonnique, la pyramide constitue l'élément le plus remarquable. En venant de la forêt, on tombe en arrêt devant l'ouverture de la grotte, soutenue par un pilier central dont la forme anthropomorphique évoque un atlante aux bras écartés. La grotte est le symbole de l'épreuve initiatique de la régénération, et ce n'est qu'après avoir traversé le sombre souterrain que l'impétrant parvient à l'ouverture lumineuse qu'il perçoit à travers les colonnes du péristyle. C'est l'ultime étape de la renaissance vers la nouvelle vie, l'Élysée. La grotte est-elle ici symbole maçonnique ou référence à la Chine antique investie de la sagesse millénaire ? Peut-être simplement dualité d'une même entité. La philosophie des Chinois, les idées des « premiers Sages du monde » sont convoquées pour contribuer à élever la spiritualité et participer aux épreuves d'initiation. La Chine

⁵⁵ Sur l'appartenance de Ledoux à la franc-maçonnerie, lire son discours dans *l'Architecture considérée sous le rapport de l'art, ...* (1804) ; D. RABREAU, « Spiritualité et pensée maçonnique », dans Claude-Nicolas Ledoux, *l'Architecture et les Fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co./Art & Arts, 2000, pp. 366-370 ; A. VIDLER, « The Architecture of the Lodge. Ritual Form and Associated Life in the Late Enlightenment », *Opposition*, V, 1976, pp. 75-97, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, 1976.

⁵⁶ Alexandre-Théodore Brongniart 1739-1813, *Architecture et décor*, Paris, Paris-Musée, 1986, « Art des jardins et architecture vernaculaire », pp. 262-292. Ledoux a été souvent crédité de la paternité du projet de certaines fabriques du parc.

est présente à Mauperthuis par d'autres fabriques : les dessins établis par Brongniart pour le projet du marquis comprennent un pont chinois et une cascade se déversant d'un amas de rochers savamment dressés⁵⁷.

En 1774, François-Nicolas-Henri Racine de Monville (1734-1797) fait l'acquisition d'un domaine quatre-vingt-dix arpents en bordure de la forêt de Marly. Homme d'un grand raffinement, Racine de Monville est le modèle même de l'homme de goût du XVIII^e siècle. L'aménagement de ce domaine, qui va prendre le nom de désert de Retz, ne semble pas avoir été conçu par un architecte ou un jardinier, bien que Racine de Monville connaisse les meilleurs architectes, ses deux hôtels parisiens ayant été conçus par Boullée. Il connaît certainement aussi Ledoux, architecte de la Ferme Générale, à laquelle la famille de Racine de Monville est très liée ... On peut encore évoquer Jean-Jacques Lequeu, spécialiste de fabriques, Hubert Robert, peintre et jardinier...

Passionné d'architecture et de l'art du jardin, Racine de Monville esquisse lui-même les fabriques de son désert, que François Barbier⁵⁸, architecte engagé comme simple dessinateur, aide à mettre au net. Au Désert, la grotte constitue la première étape du parcours initiatique à travers un itinéraire comprenant quelque vingt fabriques dont le temple de Pan, la pyramide-glacière, le théâtre découvert avec des urnes à pattes de lion « chinois », la tente tartare ou « à la siamoise », l'église gothique ruinée, et la fameuse colonne brisée, autant d'édifices fortement chargés de valeurs symboliques⁵⁹.

La présence de la Chine est remarquable au Désert. La « maison » est entourée d'un jardin avec orangerie, la porte d'entrée est ornée de mâts et de clochettes, le jardin est traversé par une rivière au parcours sinueux et semée d'îles, sur le toit de la maison, de personnages et de pots à feu chinois. Charles-Joseph, prince de Ligne, après sa visite au Désert, ne tarit pas d'éloges : « L'Empereur de la Chine avouerait la petite maison chinoise de M^r de Monville, qui est un modèle en recherches »⁶⁰.

Étienne-François, comte de Stainville, duc de Choiseul (1719-1785) fait l'acquisition en 1761 du domaine de Chanteloup. En 1770, en conflit avec la favorite Du Barry, Choiseul tombe en disgrâce. Exilé sur ses terres de Touraine dont il est le gouverneur, il y tient une cour brillante. La pagode, édifiée entre 1775 et 1778 sur les plans de Louis-Denis Le Camus⁶¹, serait le résultat d'un pari avec le duc

⁵⁷ On conserve aussi de sa main une interprétation d'un paysage chinois, avec maison, belvédère, ponts et pagode, *Jardins en France 1760-1820. Pays d'illusion, Terre d'expériences*, Paris, C.N.M.H.S., 1977, fig. 248, pp. 141-142.

⁵⁸ Barbier a été élève à l'Académie de 1764 à 1765. Il intentera un procès à Racine de Monville pour revendiquer la paternité des édifices.

⁵⁹ L'appartenance de Racine de Monville à la franc-maçonnerie n'est pas attestée. Mais ses fréquentations, à commencer par le duc de Chartres, autorisent des hypothèses.

⁶⁰ *Op. cit.*, pp. 222-223.

⁶¹ Le Camus, dit Le Camus-Choiseul, a été l'élève de Jacques V Gabriel. Remarqué par le comte de Stainville, il va réaliser les travaux au domaine de Chanteloup. Il est à ne pas confondre avec Nicolas Le Camus de Mézière (1721-1784), architecte et théoricien de l'architecture, plus connu et auteur de la Halle au Blé à Paris, et d'un petit pavillon chinois à Créteil, aujourd'hui détruit.

d'Argenson : élever la construction la plus haute chacun dans son parc. Dominant un petit jardin anglo-chinois avec kiosque, rivière, pièce d'eau et glacière, conçu par MacMaster, jardinier écossais de l'entourage de Thomas Blaikie, la pagode, haute de quarante-quatre mètres, se dresse au point focal d'une perspective majestueuse. Seule sa silhouette se réfère à la pagode de Kew. La technique constructive de ce monument en pierre, véritable tour de force et de perfection technique dans le système d'appareillage, est totalement différente de son modèle anglais en brique, de même que le décor qui mélange harmonieusement le « goût à la grecque », le péristyle de plan circulaire d'ordre dorique sans base, et les citations chinoises gravées sur les tablettes placées au-dessus des ouvertures du rez-de-chaussée. On peut distinguer :

睦
知恩

L'origine des caractères a été retrouvée⁶², et atteste de la valeur symbolique du geste : dédié à l'amitié fidèle, le monument, unique en son genre, est un hymne aux origines grecques de la civilisation occidentale, harmonisé aux sources universelles de la civilisation chinoise : *Concorde et Reconnaissance*.

Deux fabriques remarquables aux jardins des Lumières des anciens Pays-Bas autrichiens

Schoonenberg

Charles De Wailly, architecte des Lumières par excellence, a été formé à l'École des Arts de Jacques-François Blondel où il fait la connaissance de Chambers. Dès lors, une amitié sincère et indéfectible va lier les deux hommes, qu'une rivalité professionnelle ne séparera jamais. En 1770, lorsque le marquis de Marigny entreprend l'aménagement de son parc à Ménars et lance une consultation pour un kiosque chinois, c'est De Wailly qui emportera la commande aux dépens du grand Soufflot, qui n'a pas compris que le directeur général des Bâtiments du Roi n'a pas en vue une vulgaire et quelconque chinoiserie mais un *ting* tel que Chambers en a donné l'illustration dans l'ouvrage *Designs*⁶³. Les archives ont conservé les projets présentés par De Wailly, ainsi que la version définitive réalisée.

C'est en 1779 que De Wailly rencontre Joseph Depestre, comte de Seneffe, qui vient de s'installer l'année précédente à Paris. Ce fils d'un négociant enrichi dans le commerce et anobli par l'impératrice Marie-Thérèse devient l'« un des principaux manieurs d'argent » de la capitale. Il fréquente les meilleures sociétés et se lie avec la haute noblesse. Il rencontre Brongniart et lui confie la mission d'établir un projet pour son domaine aux anciens Pays-Bas autrichiens. Une lettre en date de 1777 nous apprend que l'architecte a remis un projet, qu'il a dû concevoir sans avoir pris

⁶² Chanteloup *Un moment de grâce autour du duc de Choiseul*, Samogy-Musée des Beaux-Arts de Tours, 2007, p. 81.

⁶³ Les archives ont conservé les différents projets présentés par les maîtres d'œuvre, dont celui de De Wailly, ainsi que la version définitive réalisée.

connaissance des lieux. Il semble qu'il n'y ait pas eu de suites à ce projet⁶⁴. Deux ans plus tard, De Wailly reçoit du comte de Seneffe la mission de concevoir un plan pour le parc de Rivierenhof, près d'Anvers. L'architecte se rend sur place en 1780, mais il va surtout s'occuper du domaine de Seneffe, pour lequel il propose un projet de décoration intérieure du château, et sa collaboration avec un confrère, Louis-Joseph Montoyer (c.1749-1811)⁶⁵, pour la construction de la monumentale orangerie. Mais De Wailly va construire le magnifique théâtre, édifié en 1780 et que l'on peut toujours admirer dans le parc du domaine. Deux ans plus tard, il conçoit un *Temple de l'Amitié* qu'il dédie à *Son Altesse Royale Marie-Christine*⁶⁶, qui sera réalisé dans le parc de la résidence de Laeken.

Le domaine de Schoonenberg, près de Bruxelles, vient d'être acquis l'année précédente par l'archiduchesse Marie-Christine d'Autriche et son époux, le duc Albert de Saxe-Teschen⁶⁷, les derniers gouverneurs généraux des Pays-Bas autrichiens. Pour l'aménagement du jardin, le duc Albert, qui a parcouru l'Europe et visité de nombreuses créations de jardin, et ouvert aux nouvelles théories en la matière, fait appel à Lancelot « Capability » Brown. Celui-ci dresse, sans se déplacer, un plan intitulé *A Plan for their Royal and Serene Highnesses Duke Albert de Saxe and Teschen and the Archduchess Marie Christine, made by Lancelot Brown, Esquire in England for the seat near Brussels called the Fine Mountain, sent in July 1782*⁶⁸.

Tous les traits caractéristiques des projets établis par Brown se retrouvent sur le document : depuis le château, la vue s'étend sur un grand espace qui descend en pente vers le canal de Bruxelles. Un cours d'eau aux contours sinueux, visible depuis la résidence, partage cet espace en deux parties. La partie du côté du château est totalement dégagée tandis que sur la rive opposée sont disposés des arbres isolés ou en groupes. Un axe central clairement défini est encadré de part et d'autre de bosquets, au milieu desquels sont tracés des sentiers sinueux, où sont disposées quelques fabriques. Sur le côté gauche, à l'endroit où la rivière se divise, deux ponts sont jetés, créant l'illusion d'une plus grande profondeur aux espaces délimités. Aucune barrière ou muret pour clôturer l'espace, mais comme à l'accoutumée, des sauts-de-loup ou des fossés pour marquer les limites du jardin, les fameux *ha-ha* !

Par rapport à ce plan de Brown, le plan perspectif dressé par François Le Febvre daté de 1785⁶⁹ (Fig. 17) fait apparaître une île, l'île de l'Amour, aménagée à la hauteur

⁶⁴ Les archives conservent également un plan d'ensemble d'un grand parc paysager non identifié, destiné à un certain Lefève, des Flandres. *Alexandre-Théodore Brongniart, op. cit.*, pp. 264-265.

⁶⁵ Architecte attaché au service du duc Albert de Saxe-Teschen, figure dominante de la scène architecturale des anciens Pays-Bas autrichien, architecte du palais de Schoonenberg de Laeken.

⁶⁶ Dessin daté de 1782, conservé à l'Albertine de Vienne.

⁶⁷ Albert-Casimir-Auguste de Saxe-Teschen (1738-1822), second fils de Frédéric Auguste II, roi de Pologne, un grand amateur de jardins. Franc-maçon, il a été initié en 1762 dans la Loge *Zu den Drei Schwestern*, à l'Orient de Dresde.

⁶⁸ A. et P. VAN YPERSELE DE STRIHOU, *Laeken. Un château de l'Europe des Lumières*, Paris-Louvain-la-Neuve, Editions Duculot, 1991, pp. 130-131.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 133.

de la boucle du cours d'eau, et reliée à la terre ferme par un pont chinois. On constate également à proximité la présence du temple de l'Amitié de De Wailly. La cascade prévue par Brown a été avancée, la rendant davantage visible depuis la pelouse, et le pont reculé, situé sur le chemin menant à la grotte de Vulcain et à l'ancien château de Groothof.

Parmi les nombreuses fabriques qui ornent le jardin, le duc Albert a participé à leur conception en dessinant de sa main une grotte destinée à masquer l'arrivée d'eau en vue de l'alimentation de la cascade, l'ancre de Vulcain, ainsi que la « cascade rustique »⁷⁰. Mais la fabrique la plus remarquable est certainement la pagode de l'orangerie, située à l'écart, au nord de la propriété. La fureur destructive qui accompagne la fin de l'Ancien Régime a fait disparaître les fabriques du domaine de Schoonenberg, et les témoignages sont rares sur l'édifice. Les deux documents les plus précieux sont une gouache exécutée par François Le Febvre vers 1787⁷¹ (Fig. 18) et une coupe sur la pagode (Fig. 19) et le bâtiment de l'orangerie⁷². Celle-ci est un bâtiment rectangulaire couvert par une toiture à quatre pentes, avec un faîtage aux extrémités ornées d'un dragon ailé ou d'un griffon. La rive du versant principal se découpe en « vagues » terminées en pointes incurvées auxquelles étaient suspendues des clochettes. Le document montre une toiture de couleur bleue claire, mais il est nécessaire d'approfondir les recherches pour déterminer s'il s'agit d'une simple représentation ou de la présence de tuiles de couleur. La pagode est sur plan octogonal et à dix niveaux, tous de même diamètre. Les trois premiers niveaux sont accolés au corps du bâtiment de l'orangerie, et les paliers de l'escalier à vis de la pagode se raccordent aux planchers de l'édifice. Chaque niveau est pourvu d'une balustrade, y compris au niveau de la toiture, et celle du quatrième niveau se prolonge jusqu'au faîtage du bâtiment de l'orangerie pour former une terrasse panoramique. La toiture de la pagode se termine par une structure métallique torsadée, surmontée d'une pointe à laquelle étaient suspendues des chaînettes fixées au plancher de la dernière balustrade.

La référence formelle de cette pagode paraît double. La plus « proche » est bien sûr celle de la pagode que Chambers édifie en 1761 au jardin de Kew, avec ses dix niveaux et un corps presque droit, sans retrait. Plus lointaine dans le temps et dans l'espace est la pagode-mère de toutes les pagodes élevées en Occident, celle de Da Baoen si de Nanjing, dont l'image a été véhiculée par l'ouvrage de Nieuhoff. On remarque particulièrement la terminaison de la toiture, la *chattra*, réinterprétée ici très librement. Mais il serait aussi intéressant de rapprocher la pagode de Schoonenberg de l'image en arrière-plan de la tenture intitulée *L'Empereur en voyage* de la première série chinoise de la manufacture royale de Beauvais, datant du début du XVIII^e siècle. La pagode représentée a un corps droit élevé sur un plan octogonal, chacune des faces est percée d'une ouverture en plein cintre. Et la terminaison de la toiture est constituée d'un faisceau torsadé surmonté d'une pointe.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 145-146.

⁷¹ *Ibid.*, p. 152.

⁷² *Ibid.*, p. 153.

La question cependant demeure de l'accolement de la pagode à l'orangerie. Il a été remarqué que la « pagode de Kew ressemblait à celle de Jehol en Chine ». Il existe principalement deux pagodes à Chengde. Celle située dans l'enceinte de la résidence impériale, et qui faisait partie du Yongyou si, monastère de la Protection éternelle, aujourd'hui détruit. La pagode, édifiée en maçonnerie de brique, présente un retrait marqué et la *chattr*a est simple, sans parasol honorifique ni chaînettes. La seconde est celle du Xumi fushou zimiao, monastère bâti sur le modèle du Tashi lumpo, au Tibet, qui fait partie des temples édifiés tout autour de la résidence impériale. La pagode, entièrement revêtue de terre-cuite vernissée, clôt l'axe de composition de l'ensemble culturel. Elle est entourée à sa base d'une profonde galerie couverte formant circumambulation. La référence à Chengde semble peu probable, les gravures de Ripa ne montrent pas d'image du Youyou si, et les dessins de William Alexander (1767-1816), peintre faisant partie de la suite de l'ambassade de Lord Macartney, sont bien plus tardifs.

Une autre référence possible aurait pu être celle provenant des sources formelles relatives à l'architecture chinoise, si la chronologie n'infirme cette hypothèse, à savoir les planches gravées des cahiers de Le Rouge. Il est troublant de constater que la planche XVII-2⁷³ portant l'intitulé « Temple des actions de grâces », qui désigne en fait le Baoen si de Nanjing, représente la pagode qui semble émerger du pavillon principal qui le précède.

La pagode de Schoonenberg constituait l'une des formes les plus originales de l'interprétation de l'image stéréotype de la pagode chinoise véhiculée en Occident.

Baudour

Si le jardin de Belœil, célébré par son créateur le prince de Ligne dans *Coup d'œil sur Belœil*, est parfaitement connu des amateurs de jardins, son autre domaine, beaucoup plus vaste et également cher au cœur du prince, Baudour, semble avoir été moins étudié. Baudour, « jadis Bois d'Our, parce qu'il y en avait beaucoup », est situé à « une demi-lieue [...], vers le levant, au milieu des bois, dont une partie n'empêche de jouir d'une des plus belles vues du monde »⁷⁴, a toujours été un domaine de chasse passé dans la possession de la maison des Ligne en 1652. Il a accueilli la haute noblesse du pays qui y vient séjourner, mais il n'a jamais servi de lieu de résidence. En 1778, le prince de Ligne ordonne la démolition du château « connu depuis sept cents ans », et entreprend le réaménagement du jardin⁷⁵.

Les cahiers de Le Rouge consacrent plusieurs planches, dans ses deux livraisons du 4^e trimestre 1779 (cahier VII) et de mai-juin 1781 (cahier VIII) à ce jardin. La série

⁷³ Les livraisons des cahiers XIV à XVII, de septembre-octobre 1785 à octobre 1786, proposent les gravures des « principales maisons de plaisance de l'Empereur de la Chine » et de certains temples et monastères servant de *xingong*, palais d'itinérance de l'empereur en voyage.

⁷⁴ Le Prince de LIGNE, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, introduction et notes du comte Ernest de Ganay, Paris, Éd. Bossard, 1922, p. 82

⁷⁵ C. WEISSHAUPT, *Catalogue des jardins anglo-chinois au XVIII^e siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, document inédit pour le doctorat en Histoire de l'art de l'Université libre de Bruxelles, 2008, p. 38.

débute par la planche VII-15 montrant un plan général du jardin parcouru par des allées rectilignes ponctuées de carrefours en étoile, entrecoupées par quelques chemins au tracé sinueux. La planche suivante montre des barrières, et deux fabriques, le « Belvédère chinois » et la « Cabane ». Les deux barrières, qui figurent également sur la planche VIII-16 intitulée *Vue du château de Baudour*, bordent l'allée qui mène au château. Au nombre de deux se succédant dans l'allée, elles sont formées chacune de deux piliers surmontés de lanternes et de portails dont les motifs décoratifs s'inspirent de ceux des balustrades chinoises. L'aspect des deux barrières est différent l'un de l'autre, tant dans le dessin des piliers que dans celui des portails.

Le belvédère chinois est certainement la fabrique « chinoise » la plus remarquable de Baudour. Situé au sud-ouest du château, à l'autre extrémité de l'allée, il est décrit comme suit par le prince de Ligne :

À quelques centaines de pas vers le couchant [...] il y a une tour qui a l'air d'être ancienne comme le monde, et que j'ai fait faire dans un genre ridicule, gothique et singulier. Elle entoure un escalier pour aller à deux belvédères Chinois, l'un sur l'autre, d'où la plus brillante scène, la plus variée, la plus auguste même, se présente aux yeux surpris et charmés à la fois⁷⁶.

La planche VII-16 montre effectivement un édifice composite, formé d'une tour maçonnée, surmontée d'un belvédère du type *ting*, dans l'esprit des pavillons et des kiosques présentés par Chambers dans son ouvrage *Designs*. L'édifice tel qu'il est représenté dans la gravure de Le Rouge montre une structure d'une grande légèreté, entièrement ouverte sur la nature environnante. Les rives des toitures présentent une douce courbure, et les angles sont retroussés dans le plus pur style de l'imagerie de l'architecture traditionnelle chinoise. La partie supérieure des piliers est décorée d'un assemblage de bois qui devait se référer au système d'encorbellement *dougong*, mais qui devient ici un simple élément décoratif sur lequel sont accrochées des clochettes. Les balustrades entourant le premier et le deuxième niveau sont légèrement différentes l'une de l'autre, variante d'un motif triangulaire. La toiture est surmontée d'une vase.

Ce belvédère, formé d'une partie inférieure massive, constituée de maçonnerie qui confère à l'assise l'aspect de grande solidité et de stabilité, qui contraste avec la partie supérieure à l'aspect aérien, est bien dans l'esprit d'un *louge*, bâtiment ou belvédère à étage, ou d'un *xie*, belvédère, édifié au bord d'une pièce d'eau ou en limite périphérique du jardin. Ji Cheng définit ces édifices en ces termes : un belvédère, c'est prendre appui, profiter du paysage en pratiquant des ouvertures ou en repliant les fenêtres pour s'ouvrir aux quatre orientes. Le belvédère chinois du prince de Ligne est en parfaite conformité avec l'esprit évoqué par Ji Cheng, puisque implanté sur un lieu qui jouit « d'une des plus belles vues du monde » : l'édifice s'ouvre au paysage et à l'environnement dans une vision sans contrainte, pour

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 85.

Accueillir le miroitement de l'immensité d'un océan de mille *qing*, et la splendeur
des quatre saisons⁷⁷.

et profiter de

La plus brillante scène⁷⁸.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 90.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 85.

The chinoiserie style in the southern Netherlands

Bernd H. DAMS, Andrew ZEGA

Looking at Chinoiserie in eighteenth-century Europe, a time itself synonymous with grace, and attempting to describe the structures themselves – fretwork pagodas and brightly painted summerhouses set atop rockwork grottoes – such nearly anachronistic words as whimsy, charm and delight immediately spring to mind. And no wonder, for Chinoiserie is Western architecture's equivalent of plain, simple joy.

From the first meaningful awareness of its existence, Europeans were intrigued by China, and this fascination would only grow with the centuries, fueled on the one hand by a trickle of fantastic tales and superbly worked luxuries, and on the other by the land's seductive aloofness. From the outset, two Chinas developed in the European mind; knowledge of one, the actual country, came fitfully, with long periods of self-imposed isolation compounded by many misconceptions and outright deceptions, but the other, the imaginary world of Cathay, was a pure invention, a collective vision nurtured, embroidered and beloved by the European spirit. As Hugh Honour explains,

Chinoiserie is a European style and not, as is sometimes supposed by Sinologists, an incompetent attempt to imitate the arts of China... Cathay is, or rather was, a continent of immeasurable extent lying just beyond the Eastern confines of the known world. Of this mysterious and charming land, poets are the only historians and porcelain painters the most reliable cartographers¹.

The ostensible frivolity of Chinoiserie follies, frankly designed and more often resembling overscaled toys than actual buildings, revealed a deeper sentiment: their authenticity was validated by the longing of those who built them. Certain Western theorists understood Chinese landscape design; William Temple (1628-1699), Jean-

¹ H. HONOUR, *Chinoiserie: The Vision of Cathay*, New York, 1962, p. 5.

Denis Attiret (1702-1768), and Sir William Chambers (1723-1796), each a generation apart, articulated both its motivating principles and underlying logic. These ideas were taken up by other writers, many of whom created their own gardens, and entered the general theory of the art of gardening by the mid-eighteenth century. But clearly certain fundamental ideas were in fundamental opposition: architectural creations in China were considered an element of the landscape; in Europe, architecture dominated and ordered the landscape.

Chinoiserie was a pan-European style extending from Spain to Russia, and no country was immune from the curiosity and fascination generated by the myriad allusions and associations the style embodied. The term *Chinoiserie* is itself as effervescent and multi-faceted as the architectural expressions it instigated, from the first such pavilion erected in Europe during the winter of 1670 and into the spring of 1671 – Louis XIV's fabled Trianon de Porcelaine at Versailles² (Fig. 20) – to the ubiquitous creations of the late eighteenth century, informed and inspired by Sir William Chambers' *The Design of Chinese Buildings* (1757). From the medieval period onward, the idea of Cathay intrigued European élites, and the entirety of this vision of China, driven by the country's obscurity – its intellectual and esthetic foreignness, combined with the scarcity of reliable information – engendered a court style of fantastical exoticism that demanded discernment, knowledge and esthetic refinement centuries before it became vulgarized to such an extent that even the prince de Ligne, the foremost advocate of the style in the late eighteenth century and commissioner of numerous Chinoiserie follies at his estates of Baudour and Belœil, was compelled to remark, « Chinese buildings reek of the boulevards and sideshow fairs »³.

Certain political, social and cultural parameters nourished the flourishing of Chinoiserie, which explains the prevalence of Chinoiserie follies in some European countries and their sparseness in others. Political stability and its derivative, wealth, was needed to encourage the construction of private pleasure gardens, and the desire to embellish them with what was considered the least necessary but most costly – and therefore most coveted – of garden ornaments. This was universally undertaken by a sophisticated and enlightened aristocracy whose practice of dynastic marriage created a fertile international network for the exchange of ideas through books, treatises, engravings, and letters.

Appropriated by the Chinese from nomadic tents, the concave, upturned roof – the most superficial but emblematic of adaptations – became Chinoiserie's most evocative element and a stock element of rococo architecture. Often adorned with dragons, bells, spheres, *chattras*, or all of the above, the characteristic peak dominated countless bosquets and shimmered through the verdure of hundreds of gardens, with the most outlandish designs found in France, Russia, and the parks of Germany's numerous princely states. The comparative wealth of pagodas left in these countries, or at least their mention, if not their documentation, has facilitated research often impeded by their inherently ephemeral nature. Chinoiserie's theatricality and insubstantiality were

² B.H. ZEGA, A. DAMS, *Palaces of the Sun King*, New York, 2002, pp. 96-117.

³ Ch.-J. DE LIGNE, *Un coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe* (B. GUY, transl. and ed.), Berkeley, California, 1991, p. 113.

emblematic of the garden structures of the late eighteenth century, which were often no more than passing fancies made tangible – thrown together in a day, they were intended to survive no longer than the smiles they imparted.

Very few examples survive of the numerous Chinoiserie follies built in the Austrian Netherlands during the second half of the eighteenth century. There are scattered architectural remnants, and archival documentation is sparse and often vague – a problem inherent in researching historic garden buildings in general and Chinoiserie buildings in particular. Individual examples of built and unexecuted Chinoiserie structures must serve as indices, extrapolating from them information with the goal to formulate a more general appreciation and evaluation. Thus one will realize that the whole range of development of the European Chinoiserie style and its various interpretations is mirrored – albeit on a reduced scale – by the constructions and the traces they left in a region often considered the cultural and political crossroads of Europe. The Southern Netherlands, since 1713 part of the Habsburg realm, was part of the Holy Roman Empire and was governed from 1744-1780 by prince Charles Alexander of Lorraine, Empress Maria Theresa's brother-in-law, and from 1781-1793 by her daughter, the archduchess Maria Christina, and her husband, Albert Casimir of Sachsen-Teschen. The Austrian Netherlands, so called to distinguish them from the United Provinces to the north, represented a fertile architectural microcosm. French, English, and Germanic influences were mingled and distilled, and these influences acted to accent the general developmental transmutations of a pan-European Chinoiserie style, for despite national and regional differences in perception and interpretation, Chinoiserie was a style that was strongly supra national.

Following Eleonor von Erdberg's analysis in *Chinese Influence on European Gardens*⁴, three general stages in the evolution of Chinoiserie can be distinguished. These three phases, chronologically overlapping, are the imaginary, the grotesque, and the imitative styles, and remarkable examples of each phase can be found in the Southern Netherlands. Von Erdberg was among the first researchers to compile an extensive listing and categorization of the foremost examples of Chinoiserie structures built in Europe, and she included four sites in Belgium: Baudour, Belœil, Condé, and Schoonenberg (Laeken) – all representative of the imitative period – which have since been thoroughly described and researched. Baudour and Belœil were creations of the prince de Ligne, one of the late eighteenth century's most ardent gardener enthusiasts, a cosmopolitan figure who was intimately familiar with the latest theories of the art of gardening, and who maintained close ties to the court of Versailles. The same could be said of prince Emmanuel de Croÿ, a gardener *par excellence* and avid amateur architect, who was commissioner of the design for a pagoda at Condé. Schoonenberg was a royal commission by the governor general of the Austrian Netherlands, the duke of Sachsen-Teschen, whose wife was a sister of Marie-Antoinette. Together, these Chinoiserie structures stood at the stylistic vanguard of their time and were understood as representing the apex of contemporary design, as is reflected by the comparative wealth of visual and written information about them. Their importance within the history of Chinoiserie – their respective reputations were of European

⁴ E. VON ERDBERG, *Chinese Influence on European Gardens*, Cambridge, Mass., 1936.

extent – has led them to eclipse other contributions to the Chinoiserie style in the Southern Netherlands.

While the characteristics of the three developmental periods formulated by von Erdberg can help to identify and place Chinoiserie architecture across Europe in a certain chronological and intellectual context, the fluid, eccentric nature of the style's interpretation often leads to exceptions proving the rule. As late as 1774, and thus contemporary with the design of the pagoda at Condé, Antoine Richard, Head Gardener of Louis XV for nearly three decades and supervisor of the late king's extensive botanical gardens at Trianon, presented a plan for a *jardin anglo-chinois* to Marie-Antoinette, who wished to transform those gardens into a landscape park. Richard's submission, which the queen rejected as being *retardataire*, stylistically belonged to the grotesque period, which had been superseded by the initial publications of Sir William Chambers claiming to document actual Chinese architecture, and whose widespread dispersion launched the imitative period.

The initial, imaginary style, which gave birth to the idea of applying the Chinoiserie style to create independent garden structures, roughly spans from the 1670s to the late 1730s. It is characterized first by a scarcity of actual Chinoiserie structures, and those built distinguished themselves stylistically by their lack of ornamental coherence. China was evoked by a simple accretion of disparate architectural and decorative elements suggestive of exoticism, with designers proposing a vision of Cathay by vague association, due to a severe and generalized lack of knowledge of Chinese architecture and the scarcity of accurate visual information. In this category fall such structures as the Trianon de Porcelaine at Versailles (Fig. 20) and later the Pagodenburg at Nymphenburg, commissioned by the elector Max Emmanuel of Bavaria in 1719 – a free interpretation of the Trianon de Porcelaine but, like the former, essentially a classical pavilion bedecked with certain suggestive details and outfitted with Chinoiserie-inspired interiors. Both were Chinoiserie follies by insinuation, whose creation was ignited by the desire to build a privileged aristocratic retreat in an opulent, exotic, and avant-garde style. Here, at the outset of Chinoiserie, we see the substitution of fantasy – of the European « idea » of China, derived from the meager knowledge available and embellished and amplified by reference to the imaginative interpretations of prior Europeans – creating a style that in truth referred to China but in name only. The ornate roof of the first Trianon was extensively embellished with festive blue-and white painted « porcelain » ornamentation derived from Chinese export porcelain and its Dutch imitations, but the forms of that ornamentation were firmly of the ornamental vocabulary of the French baroque period. Ironically, and in our estimation intentionally, the Trianon de porcelaine of Louis XIV sited beside the Grand Canal, with its blue-and-white roofs and wealth of orange trees planted in the very earth – evoked the rival state of the United Provinces, which had essentially monopolized European trade with China, as much as it did the exotic opulence of the East, whereas the Pagodenburg relied on its interiors to recall the European vision of Cathay⁵.

⁵ For a full discussion of this interpretation of the Trianon de Porcelaine, see: A. ZEGA and B.H. DAMS, *Palaces of the Sun King*, New York, 2002, pp. 96-117.

This imaginative approach had changed little during the early part of the eighteenth century, which saw extremely limited building activity in the Chinoiserie style, and was reflected in the transformations undertaken to create the so-called Chinese Pavilion at Enghien, on the estate of the princes d'Arenberg. The still-extant pavilion, formerly one of four framing an enclosed garden, dates to the mid-seventeenth century, and an engraving by Romeyn van Hooghe (*ca.* 1685)⁶ depicts the topography of the estate upon its completion. The pavilions with their distinctive incurving roofs can be discerned, though one must doubt that the current roofs date to the time of their original achievement. Building records are absent, and it must be assumed that the roof silhouette was modified before or during the work transforming the structure, terminated in 1743. The Chinese pavilion, commissioned by Leopold Philippe, 4th duke d'Arenberg (1690-1754), is among the earliest surviving hybrid structures of this kind in Europe, which combine a classical architectural vocabulary with a Chinoiserie interior.

The yellow-painted, stuccoed pavilion, whose diminutive scale predestined its use as a Chinoiserie folly, was completely refurbished during the early 1740s, but whether its exterior has always been the current yellow color is unclear, though probable. Yellow was one of the three colors, with green and red, which became Europe's palette for Chinoiserie architecture, and derived from John Nieuhoff's seminal description of the Nanking Tower⁷. The pavilion can be considered the prototype of the imaginative style, characterized by the use of disparate and even contradictory architectural and decorative elements: the graceful curves of the slate roof *à la chinoise* recall the best examples of rococo garden architecture, more common in the German principalities, while the structure's simple classical exterior stands in stark contrast to the sophisticated exoticism of the interior, offering a moment of surprise and delight to the visitor. And it is exactly this uninformed, unprincipled dichotomy that renders the pavilion an exemplary essay in early Chinoiserie. The pavilion is also raised on a slightly elevated substructure, evoking the idea of a miniature belvedere, whose purpose was to offer a removed vantage point from which to view nature, and to juxtapose nature and the artificial and exotic environment of its stuccoed interior, with its walls imitating lacquered panels whose decorative display may well have been informed by the Chinese porcelain imported by the compagnie d'Oostend, of which the prince d'Arenberg was a major shareholder. The Chinese pavilion of the princes d'Arenberg anticipates the standard vocabulary obligatory to and typical of the scenography of later Chinoiseries follies while being perfectly representative of the imaginary style.

The second phase of Chinoiserie, the grotesque style (*ca.* 1730-1760) was a fecund period of transformation that led to increasingly fantastic structures, as architects and commissioners of the rococo period experimented with and elaborated the theme of China, particularly in interior décor, informed and encouraged by the mounting

⁶ M. WILLE, (ed.). *Domaine d'Arenberg. Enghien. Pavillon dit « Chinois »*, Allier-Liège, Fondation Roi Baudouin, 1994, p. 2.

⁷ J. NIEUHOFF, *Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische compagnie*, London, 1669.

availability of pertinent literature, however flawed the visual and narrative records of engravings and travel descriptions were. The term *grotesque style* in this context does not bear a negative connotation and is characterized by the extravagant application of color, ornamentation, and eccentric design; as a result, the style oscillates between the poles of over-refinement and decadent mannerism, and the period was consequently the most fruitful and diverse moment in the evolution of Chinoiserie. At its outset stood the Cloverleaf pagoda, or *trèfle*, commissioned by King Stanislas Leszcinski and executed between 1738 and 1741 by the architect Emmanuel Héré at Lunéville. A masonry pavilion with a tri-lobed plan, the *trèfle* featured a flat-pitched, undulating roof surmounted by a latticework clerestory drum, itself crowned by a flaring conical roof.

However, the most extraordinary examples of the grotesque period can be found in Germany. Chinoiserie flourished in the German states in the 1750s, a period of relative political calm, and the pavilions became the materialization of an imagined rococo universe of cavorting monkeys and parasol-toting mandarins, festive tents, and Seussian pagodas, unsubstantially tethered by garlands and ribbons to their gilded rocaille boiseries. Most courts employed highly capable architects and decorators, and even the smallest principalities nurtured such talents as Paul Egell, who designed the *Chinoise* at Oggersheim *ca.* 1755⁸. The English were also enthusiastic and prolific pioneers of the grotesque style, and though we will not detail their influence here, it is important to contrast the English style, which was characterized by small, latticework pavilions decorated with grotesque ornaments, to the thick-walled, enclosed masonry structures so typical of the German states. A second outstanding example of the compact, solid, and heavily decorated Germanic grotesque pagoda was an octagonally-planned Chinese pavilion commissioned by the brother of Frederick the Great, prince Heinrich von Preussen, at Rheinsberg, *ca.* 1765⁹.

Among the earliest Chinoiserie follies in France were designs commissioned by the marquis de Marigny, brother of Madame de Pompadour, who gained his position as Superintendent of Royal Buildings due to her influence. From her he also inherited the Loire Valley estate of Ménars, and in 1769, inspired by William Chambers' work at Kew, he began a campaign of renovations, arranging an informal competition among the foremost architects of his time to build follies and pavilions in the park. Marigny's project at Ménars (Fig. 20) is unusual on several levels: first for its avant-garde nature, as it is among the earliest French *anglo-chinois* folly gardens of the period, and also because Marigny resisted the impulse of the picturesque and retained the classical lines of the gardens, which suited the predominantly classical follies he would commission. Jacques Germain Soufflot was summoned to propose « some ideas for his garden » and offered schemes for terracing and several plans for follies, two of which were built – a neoclassical domed pavilion and a Palladian grotto. In 1770 Marigny requested plans for a Chinese kiosk but Soufflot flatly refused: « A director of the King's Buildings, under whose administration good architecture has

⁸ Illustrated in A. DAMS and B.H. ZEGA, *Chinoiseries*, New York, 2008, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

returned to France, should build neither in the Chinese nor the Arab taste ». Marigny took the rebuff in stride and requested plans from Charles De Wailly¹⁰.

De Wailly's original design was slightly modified in execution, though no visual record of the final structure survives. The open rotunda of elongated columns and the gothic fretwork beneath the curious domed roof lend the pavilion's base a strongly Venetian character, offset by the miniature pagoda perched atop it, accessed by a spiral stair. The folly is a remarkable composition, an essay in picturesque oppositions that melds wildly disparate architectural styles – Chinese, Gothic, and classical – in a structure that itself is a bold, intricate juxtaposition between solid and void, the massive and the delicate, and the monumental and the diminutive. Though inspired by the general fashion for Chinoiserie ignited in France by William Chambers, the pagoda did not overtly mimic his publications and is rather a late, extremely accomplished example of the grotesque style. Concurrently with De Wailly, Michel-Barthélémy Hazon proposed a fantastically orchestrated Chinoiserie caprice to Marigny, which was rejected due to a flamboyant design far too deeply indebted to the excesses of the grotesque style. A pure rococo fantasy, the pagoda was adorned with palm-tree columns supporting a curved roof covered with fish-scale shingles, and was framed by diminutive tents to either side, the ensemble set atop an artificial rockwork landscape *en miniature*. Hazon's essay in decorative excess encapsulated design tendencies found in the German principalities a decade earlier¹¹.

Another facet of the grotesque style that betrayed French sensibilities was characterized by intricately conceived constructions that gained their appeal through the nervous geometry of their architecture, as if to recreate a complete Chinese village with steps, towers, and different volumes within one building. The project for a Chinese pavilion at Tervuren, designed before 1671 by Paul Cock for prince Charles Alexander of Lorraine, governor general of the Austrian Netherlands, is among the most interesting designs in this sub-style to be found in the Southern Netherlands (Fig. 21). Other structures on the grounds served as small manufactories to create faïence and porcelain in the Chinese style. One rather detailed sectional drawing of the pavilion exists, but it is not recorded whether the design was indeed executed, and unfortunately no color indications for the pavilion's exterior or interior have come to light¹². A document records that prince Charles Alexander examined the building site, described as for *une maison chinoise construite pour l'usage des bains*, in 1761¹³. The surviving drawing depicts a wooden pavilion constructed upon pylons, as if the pavilion, set on its slightly raised platform, was to be built in a shallow artificial pond, a pleasing and probable assumption, and one in keeping with its intended usage; however, lacking further documentation, the true nature of the site cannot

¹⁰ *Ibid.*, p. 37

¹¹ Archives Départementales de Loire-et-Cher, Pavillon Chinois, inv. N° 25 J 2-82. M. B. Hazon; illustrated in *Jardins en France 1760-1820*, Paris, 1978, p. 107.

¹² Paul DE COCK, « Model van't chinees Huijdecken in het casteel van Prince Vaerel van Lorreijen, gouverneur der Nederlander » (Drawing, coll. D. COECKELBERGHS, cited in *Catalogue des jardins anglo-chinois au XVIII^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux* [unpublished dissertation, C. WEISSHAUPT, Free University of Brussels]).

¹³ A. WAUTERS, *Histoire des Environs de Bruxelles*, Bruxelles, 1855, vol. 3, p. 393.

be determined. Berms were to be raised equidistantly to either side of the structure, creating a visual isolation (perhaps physically reinforced by surrounding water), thus heightening the sense of remove and metamorphosing a visit to the pavilion into a journey of discovery.

The three-storied pagoda, open to all sides like a gazebo, stands on a centralized platform, and is either circular or oval in plan, with four small lookouts that feature curved roofs and lattice balustrades, appended to square the circular plan. A central salon occupies the ground floor. Symmetrical stairs set between the inner drum of the salon and the outer arcade lead to the arcaded second-floor gallery, which encircles an oculus decorated with strapwork. The roof of the ground-floor arcade supports an open terrace, entirely surrounded by a fretwork balustrade decorated by parasols featuring small bells and crescents – typical examples of the vocabulary of grotesque ornaments evoking exoticism. A picturesque *mélange* of decorative elements derived from various cultures and considered to be exotic was common practice for the grotesque style, as its essential intent was decorative and evocative, and little to no attempt at academic distinctions was made. Though the intention was to evoke Cathay in an aristocratic park, the European ignorance of Chinese architecture, assured by China's physical remove and closed borders, resulted in architects employing an amusing array of ornamentation whose foremost duty was to charm and divert. Finally, a single flight of steps leads to the upper-most story, a reduction of the first-floor oculus and its surrounding arcade, and is crowned by a shallow, curved roof.

The pavilion's interior organization of stacked drums surrounded by arcades is repeated on each of its three floors, tiered in reduction, and is unusual in its use of the double oculi, which also act as clerestories, bringing in light to the ground-floor salon, which has no windows and whose bare walls were doubtless to be decorated with an imaginary panorama. Questions remain concerning the definitive analysis of the pavilion and its eventual realization, yet the studied complexity and decorative ambition of its design place it among the most remarkable conceptions of the period, indicating the depth of the intellectual and artistic interest in the *Chinoiserie* style in the Southern Netherlands at a time when Europe was preoccupied by the Seven Years War.

In 1784, more than two decades later, a stylistically related design for a Chinese Kiosk was executed by Nicolas Alexandre Salins de Montfort for Cardinal Louis de Rohan at his summer residence at Saverne¹⁴. It is doubtful that Montfort knew of the Chinese pavilion considered for Tervuren, but the continued use of this building type for garden follies shows its importance as a stylistic manifestation, hardly outdated a generation later. The importance of the Chinese pavilion at Tervuren lies in its summation and synthesis of the grotesque style *à la française* and its design can be used as a template for comparison with other follies of its kind, all the while highlighting its conceptual accomplishment.

The imitative period of *Chinoiserie* began with the publication in 1757 of Sir William Chambers' *The Design of Chinese Buildings*, ironically at the very moment

¹⁴ Exhibition catalogue; E. MARTIN (ed.), *Le Goût chinois du cardinal Louis de Rohan*, Strasbourg, 2009, p. 62.

the initial mania for Chinoiserie was faltering in England, and Chambers emphasized that the book's inspiration and purpose was as a corrective to the excesses of his countrymen. The apparent rigor of Chambers' publications, antithetical to the whimsical concoctions of the day, ensured them extraordinary success and reinvigorated the Chinoiserie style, though within Chambers' academic posturing lay the seeds of the style's demise, as the pursuit of authenticity that characterized the imitative style led to increasingly reductive and repetitive realizations. While he mistook the Cantonese style as representative of Chinese architecture as a whole, Chambers' observations and drawings were executed from an architect's viewpoint, and he was the first to provide accurate, if not always genuine, details of architectural elements such as column bases and roof trusses. Of a sudden, with the publication of *The Design of Chinese Buildings*, a normative pattern book became available, carefully edited for the European market, that allowed designers to assemble Chinoiserie follies from different elements and ideas, guaranteeing authentic Chinese buildings in Western gardens.

Though the book's impact was minor in England, where Chinoiserie was already in irrevocable decline, Chambers' vision fell on particularly fertile ground in France and the Southern Netherlands. The great extent to which France remained under Chambers' influence some two decades later is apparent in a design for a Chinese House at Armainvilliers¹⁵, built ca. 1780, the structure being a virtual copy of plate II of his *Design of Chinese Buildings*, published in 1757. The architect of record is Jean-Augustin Renard, building for the duc de Penthievre, distant cousin to Louis XVI. The duke, the richest man in France, took pleasure in indulging his young daughter-in-law, the princess de Lamballe, who wished to compete with her friend Marie-Antoinette by creating extensive Anglo-Chinese folly gardens at the duke's estates of Rambouillet and Armainvilliers¹⁶ (Fig. 23). A sense of ostentatious competition informed and enlivened the design of numerous French folly parks created before the revolution – most spectacularly at Bagatelle and the Folie Saint-James – and whimsical eyecatchers and garden pavilions in the Chinese style were considered the most appropriate means to display knowledge of the latest gardening trends being promoted in the exclusive intellectual and social circles surrounding the court. The German garden theorist Christian Hirschfeld had already noted this French proclivity in 1779, well before the country's spectacular Anglo-Chinese garden craze reached its apex in the mid 1780s, writing presciently, « In England people work more for themselves. In France it is not so much with the aim of pleasing the eye, or meeting the demands of convenience, that the work is done, but to satisfy the cravings of vanity, which often swallows up entire fortunes »¹⁷.

A Chinese pavilion built in the late 1780s at the château de Borgwal, a few miles north of Ghent, still exists, albeit in a dilapidated state, and once formed part of an elaborate Anglo-Chinese garden which – following the design trends of its period – featured diverse follies, including a medieval ruin and the virtually obligatory tomb on an artificial island, inspired by the marquis de Girardin's tomb of Rousseau at

¹⁵ A. DAMS, B.H. ZEGA, *Chinoiseries*, op. cit., pp. 110-111.

¹⁶ J. Ch. KRAFFT, *Recueil d'Architecture Civile*, Paris, 1812, cahier 16, pl. 95.

¹⁷ Ch. C. L. HIRSCHFELD, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig, 1779-1785.

Ermenonville (1766-1776)¹⁸. The juxtaposition of different cultures and epochs within the limited confines of the Anglo-Chinese garden was foremost an encyclopedic impulse but also reflected a growing intellectual restlessness on the part of late eighteenth-century society and, in particular, an ongoing pan-European discourse about the metaphysical meanings that underpinned the conception of the landscape garden. Similar accretive designs were to be found across the continent, and each park could claim to be a highly individual expression of this theoretical quest, with each physical manifestation formulating myriad tentative answers expressed through the art of gardening.

Nearly contemporary with the park of Borgwal was the creation of the Anglo-Chinese garden at Betz, near Chantilly¹⁹. Commissioned by the princess de Monaco, mistress of the prince de Condé, Betz featured a Chinese pavilion, a Chinese bridge, a neoclassical Temple of Friendship, and a grandiose feudal ruin authored by Hubert Robert. Betz became a curio cabinet of follies, with more than a dozen major structures skillfully wedged into a few walled hectares, including not simply a sarcophagus, as at Ermenonville, but an entire Valley of Tombs as well as an obelisk commemorating American independence. Borgwal also echoed this craving for the various and the new, the evocative and the decorative, that swept across Europe in the 1770s and 1780s, and the estate testifies to the highly attuned sensibilities of architects and commissioners in the Austrian Netherlands to changing architectural and intellectual preoccupations.

Nothing better illustrates this tendency than the aforementioned pavilion, which was erected atop an icehouse, the ensemble part of transformations to the park commissioned by Charles Maelcamp and continued after his death in 1784 by his widow. The square-planned brick structure was covered with plaster, whose original color scheme rests uncertain, and featured short diagonal corners with engaged Corinthian columns. A flaring roof with steeply vertical curves terminated in a small lantern, itself crowned by a diminutive curved roof decorated with an *orbis mundi*. The pagoda's original exterior was an amalgam of the neoclassical architectural vocabulary typical of the late Louis XVI style with Chinoiserie elements, like the flaring roof and bells, which have since been lost. Most remarkably, though, is its resemblance to a pair of pagodas built at Stors, an estate also near Chantilly, commissioned by the prince de Conti in the early 1780s²⁰. Here two stone pagodas were erected atop either end of a garden terrace created atop a massive stone retaining wall – miniature Oriental belvederes but nine feet to a side. The pagodas' severe, faceted corner piers distinguished themselves through the unadorned linearity of their smoothly finished limestone, and were offset by incurving slate roofs and the delicate filigree of the trelliswork wooden screens mounted between them.

The designs for Borgwal and Stors are, to a great degree, quite similar, though the pagoda at Borgwal has been more extensively embellished with neoclassical ornament – the Corinthian corner columns and dentillated cornice. Though no proof exists, such

¹⁸ R.-L. DE GIRARDIN, *Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville*, Paris, 1811.

¹⁹ J.-A.-J. CERRUTTI, *Les Jardins de Betz*, Paris, n. d.

²⁰ *Stors. Une Histoire du Château*, Paris, 2003, p. 199.

close imitation, along with the neoclassical additions themselves, suggests that the pavilion at Borgwal was inspired by its predecessors at Stors. This further indicates a fascinating, unexplored link between the two domains, and also sheds new light on the exchange of architectural ideas between France and the Southern Netherlands, once again demonstrating the extent to which Chinoiserie was a pan-European style, and how architects and commissioners in the Southern Netherlands were attuned to its developments while also being at the vanguard of the style's evolution.

The pagoda proposed for the grounds of the prince Emmanuel de Croÿ (1718-1784) at Condé has been mentioned earlier and poses the interesting question of authorship between the father and his son Anne-Emmanuel (1743-1803). Emmanuel de Croÿ, an avid amateur architect and botanist, who shared his passion for building with Louis XV, has been credited with the design of the pagoda in his park, but it remains uncertain to what degree his son, who traveled to England in 1762-1763, was involved in the project, datable to *ca.* 1775. Recorded by Georges Le Rouge²¹, the pagoda is a clear example of the pervasive influence of William Chambers' publications, as it is virtually identical to a *ting* found in a temple garden in Canton that appeared as plate VI of *The Design of Chinese Buildings*. Despite its imitative character, the pagoda's design displayed several sculptural details, such as the dolphins riding the roof ends and the pineapple finial – symbol of hospitality and exoticism – that are signature elements of the anterior period.

Justly, the construction remains one of the most famous expressions of the imitative style, but other examples, notably the commissions of the prince de Ligne at Baudour and Belœil, prove that the pagoda was hardly unique in the Southern Netherlands. The Chinese tower at Schoonenberg/Laeken (Fig. 18), built between 1782 and 1786 for the duke of Sachsen-Teschen and the archduchess Maria Christina, had a direct precedent in Chambers' influential pagoda at Kew and was one of the most extravagant Chinoiserie pagodas built before the French Revolution, and is rivaled only by a similar undertaking at Oranienbaum in Germany (*ca.* 1795) commissioned by prince Franz Leopold III of Anhalt-Dessau, and the lesser-known Chinese tower at Boekenberg.

The Boekenberg pagoda (Fig. 26), whose authorship remains unclear, was commissioned by Jean Guillaume Smets (1749-1818), and stood, when finished in 1806, 26 meters high. An exclamation mark closing the century's-long essay on Chinoiserie, the building demonstrated, for the last time, on a continent ravaged and wearied by the Napoléonic campaigns, the European longing for – and vision of – Cathay. Yet it swiftly became a stranger to its own time, for Chinese bridges crowned by monkeys and whimsically tiered pagodas had been relegated to the status of relics of a bygone era. Like a coda, the conception of Boekenberg evokes once more the fantasy, the daring, and the expressive joy of architecture that characterized the evolution of the Chinoiserie style from its inception. Such was the pagoda's impact

²¹ G. LE ROUGE, *Jardins Anglo-Chinois ou détails de nouveaux jardins à la mode*, Paris, 1776-1789, album 4, pl. 15.

that a Scotch visitor observed, « With the exception of the pagoda at Kew, this proved to be the finest of its kind which any of us had seen »²².

²² NEILL, *Journey of a horticultural tour through some parts of Flanders, Holland, etc.* (1823), pp. 98-99, *op. cit.*; S. GRIETEN, *Vremd Gebouwd Westerse en Niet-Westerse Elementen in onze Architectuur*, Antwerp, 2002, pp. 257-268.

Folies et pagodes, de Tervueren à Boekenberg

Miroirs d'Orient, réflexions d'Occident

Stefaan GRIETEN

L'exotisme, comme mécanisme conceptuel

Le phénomène de l'exotisme dans la pratique architecturale occidentale, et ses domaines connexes, tels que l'aménagement d'intérieurs et l'architecture de jardin, suit un capricieux parcours d'emprunts, d'abâtardissements, d'interprétations et d'inspirations qui serpente au long de semblants d'évidences, d'associations et de tabous. Il ne peut s'expliquer que dans le contexte plus général des contacts avec les cultures d'autres continents qui, sans cesse, ont nourri l'importation d'une large variété de marchandises, d'objets précieux et de curiosités.

Ainsi, l'empire romain pratiquait-il déjà un commerce intensif avec la Chine, notamment dans le domaine des soieries, des laques, de la porcelaine et des épices, tandis que les dirigeants et la noblesse se plaisaient à posséder des animaux sauvages venus des continents étrangers. Certains d'entre eux sont entrés dans la légende, comme l'éléphant Abul Abbas, que le calife du royaume abbasside, Harun al-Rashid, offrit en 801 à Charlemagne en guise de cadeau diplomatique, et que celui-ci utilisait, empereur frais émoulu, pour asseoir son prestige et attester de son inscription dans la lignée des empereurs romains. Dans le même ordre d'idées, les dirigeants et les gouvernements possédaient souvent, au Moyen Âge, d'importantes ménageries, souvent augmentées d'esclaves venus de régions lointaines. Ces « vivantes parcelles » d'exotisme contribuaient au prestige de leurs propriétaires, et étaient exhibées lors des fêtes et des visites officielles. Ainsi, le roi René d'Anjou possédait une collection impressionnante d'animaux exotiques, ainsi que des esclaves turcs, noirs et nord-africains¹.

¹ Loisel mentionne entre autres des lions, des léopards, des chameaux, des singes et des perroquets à côté d'une large gamme d'animaux indigènes. Ippolito de' Medici (1511-1535)

Les villes commerciales accueilleraient un afflux de marchandises étrangères, et les marchands, portugais et espagnols qui y résidaient, possédaient souvent des curiosités venues de loin. À Anvers, par exemple, Albert Dürer reçut, lors de son voyage aux Pays-Bas (1520-1521), de nombreux cadeaux exotiques, tels qu'un perroquet, de la porcelaine, des noix de coco, du corail et de l'ivoire, souvent de la part de commerçants portugais. Il fit là le portrait d'une esclave noire dans la maison d'un commissionnaire portugais², tandis qu'à Bruxelles, il admirait au palais ducal du Coudenberg, des trésors que le souverain aztèque Montezuma avait offerts en 1519 à Fernand Cortez, et qui avaient été remis à l'empereur Charles Quint³. Et lorsque, dans le courant du XVI^e siècle, la colonisation s'étendit de plus en plus loin, les produits originaires d'Afrique, d'Amérique et d'Asie parvinrent en Europe. Les humanistes collectionnaient des plantes et des fleurs pour leurs jardins et rassemblaient des objets exotiques. Les rois et la noblesse faisaient étalage de leurs collections d'art et de leurs cabinets de raretés, tandis que de nombreux inventaires montrent que la bourgeoisie elle-même aimait à s'entourer d'objets exotiques. Des figures exotiques apparaissent, dès le bas Moyen Âge, lors de carnavals ou de festivités organisées dans les villes ou à la cour, et plusieurs voyageurs occidentaux se firent portraiturer vêtus des costumes emblématiques de ces régions lointaines où, souvent, ils avaient vécu des années durant.

Les conséquences culturelles de cette longue tradition de relations commerciales et diplomatiques, de conflits, de voyages d'exploration, de colonisations et de missions s'accompagnèrent d'un processus d'« altérisation des cultures envisagées » et d'un ethnocentrisme qui les évaluait à l'aune du cadre culturel européen, ce qui ne manqua pas de générer un modèle de valeurs et de normes, ainsi qu'une hiérarchisation évidente entre le « nous » et le « eux »⁴. On peut trouver une illustration de ce processus dans l'iconographie, inchangée pendant plusieurs siècles, des quatre continents, qui figure non seulement leurs caractéristiques supposées, mais suggère aussi la caractérisation morale, matérielle et culturelle de chacun d'eux. Ce processus mena à une « exotisation » d'une série d'objets ou de perceptions mentales, qui transformait l'autre ou l'ailleurs en une image ethnocentrique du monde, ce qui avait pour conséquence d'isoler ces éléments de leur contexte initial, en quelque sorte de les « exproprier ». Ces divers éléments importés étaient ainsi ravalés au rang de

possédait lui aussi une collection d'esclaves avec des Maures, des Tatars, des Indiens, des Turcs et des Noirs (G. LOISEL, *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours*, Paris, Laurens, 1912, vol. 1, pp. 204, 246-254). L'auteur fournit un grand nombre d'exemples pertinents.

² A. DÜRER, *Tagebuch der Reise in die Niederlande*, avec introduction et commentaire par F. ANZELEWSKY, Zürich, Seefeld, 1988, *passim* et pp. 41-42 (sur le dessin, conservé à la Galleria degli Uffizi à Florence).

³ *Ibid.*, p. 16 ; P. VANDENBROECK, « Amerindiaanse kunst- en siervoorwerpen in adellijke verzamelingen. Brussel, Mechelen, Duurstede, 1520-1530 », dans *America Bruide van de zon. 500 jaar Latijns-Amerika en de Lage Landen*, cat. d'exposition, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap en Imschoot, 1991, pp. 99-100.

⁴ Voir à propos de ce processus P. VANDENBROECK, *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*, cat. d'exposition, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1987, pp. 21-39 et 141-151.

curiosités fascinantes et fondaient une série de lieux communs et de généralisations abusives. Le processus d'« exotisation » sélectionne en effet les caractéristiques des cultures étrangères ressenties comme typiques, bizarres et fondamentalement *autres*, afin d'esquisser, par le jeu d'associations ou d'oppositions faciles, un modèle antithétique ou alternatif à celui que la société estime véhiculer. Cette autodéfinition en négatif permit d'associer, par exemple, la cruauté aux Turcs et aux Indiens ; la sauvagerie aux Indiens et aux Africains, et la perfidie aux Asiatiques. La flexibilité de ce mécanisme mental aux ressorts ethnocentriques s'ajusta aux événements de l'histoire. La turcophobie qui s'empara de l'Europe après la chute de Constantinople en 1453 et les conquêtes des Balkans, fit place, dès la fin du XVII^e siècle, au moment où le poids de cette menace avait diminué, à une perception toute différente, dans laquelle les femmes du harem, les derviches et les sultans menant un train de cour luxueux évoquèrent un monde féerique de sensualité, d'enchantement et de luxe. L'image de l'Indien sauvage et cannibale céda, pour sa part, le pas au mythe du *bon sauvage*. Un escapisme du même genre teinte l'admiration pour la culture chinoise, présentée comme un *lost paradise*, où persistaient les valeurs sociales et les qualités humaines que l'Europe avait alors oubliées. Ce processus d'« exotisation » explique, entre autres, pourquoi tant d'objets en provenance de l'étranger continuèrent pendant longtemps à être évalués, et ne purent trouver place ailleurs que dans un cabinet de curiosités. Ces références exotiques fournirent également un répertoire de décors, de costumes et d'histoires dans lequel puisèrent largement tout un éventail de mascarades, qui permirent l'expérience d'une perception vécue et affective de ces ailleurs, comme de l'image que la société voulait donner d'elle-même. On pense, par exemple, aux mascarades turques, aux fêtes de cour, aux rituels exotiques du café à la cour de Louis XIV, ou à la mode du portrait exotique qui amena des peintres, tels Jean-Marc Nattier et Jean-Etienne Liotard, à faire le portrait de leurs commanditaires *en sultane*, voire *en honnête musulman*.

L'exotisme, les chinoiseries dans l'architecture

Ce contexte particulier fut déterminant pour l'introduction, les conditions et les limitations des applications exotiques dans l'architecture occidentale⁵. Les édifices publics et les zones de représentation des demeures, telles que leurs façades, leurs halls et leurs lieux de réception étaient, du fait même de leur fonction, exclus de telles applications. Dans les zones dévolues à la détente et à l'intimité de la vie privée, il était, en revanche, permis d'avoir recours à une mise en scène exotique en vue d'atteindre l'effet imaginaire souhaité. L'architecture exotique devait se limiter aux cabinets exotiques, aux salons, aux jardins d'hiver, aux vérandas, aux fumoirs, aux boudoirs et aux chambres à coucher, ainsi qu'aux folies et aux parcs. En ce qui concerne le choix des références, on privilégiait l'évocation à des cultures aptes à susciter une fascination exotique, mais qui permettaient aussi d'éviter aux spectateurs certaines associations indésirables. Ces raisons expliquent une certaine focalisation sur la Chine et le Japon,

⁵ Pour une exploration plus complète de ce phénomène en architecture, voir St. GRIETEN (éd.), *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-Westerse elementen in onze architectuur*, Anvers-Turnhout, Provinciebestuur van Antwerpen en Brepols Publishers, 2002.

la Turquie et le Proche-Orient, tandis que des zones considérées comme sauvages et non civilisées, telles que l'Afrique noire et l'Amérique, n'entraient pas, par définition, en considération. L'introduction et la percée des chinoiseries (XVII^e siècle) et des turqueries (XVIII^e siècle) dans l'architecture se produisit fort tard, si on considère que certains fabricats prestigieux évoquant ces civilisations – objets de collection, porcelaine et soie – étaient depuis très longtemps disponibles dans ces sociétés qui consommaient aussi depuis très longtemps certains produits alimentaires et des matières premières.

Cet écart chronologique est lié à l'échelle, aux dimensions monumentales, au caractère permanent et à l'impact visuel inhérents aux réalisations architecturales. Le médium lui-même constituait donc un frein qui ne pouvait être relâché qu'après une longue période de fascination pour le langage formel exotique, nourrie par l'importation constante de produits et d'impressions. Une fois ce seuil franchi, les chinoiseries architecturales firent leur entrée dans le cadre prestigieux des palais, dans les résidences de la noblesse, dans les hôtels de ville, les parcs et les jardins, sans toutefois s'affranchir des restrictions typologiques évoquées plus haut. La résistance à laquelle dut faire face l'introduction de la chinoiserie dans l'architecture⁶ est illustrée dans la première application monumentale qu'on en possède, et qui témoigne, de manière emblématique, des caractéristiques essentielles du phénomène. La toute première de ces réalisations, le Trianon de porcelaine (Fig. 20), construit par Louis Le Vau, entre 1670 et 1672 à la demande de Louis XIV pour sa maîtresse, Madame de Montespan, présentait une architecture manifestement européenne dans sa typologie, sur laquelle se surimposait un accent chinois, conféré par la pose de carreaux de faïence bleus et blancs à la chinoise, sur la toiture et sur les murs. Ces éléments suscitaient une référence à la Pagode de Porcelaine de Nankin, connue grâce à un récit de voyage

⁶ À propos du phénomène de la chinoiserie en architecture, voir C. YANADA, *Die Chinamode des Spätbarock seit 1650*, Berlin, 1935 (*non vidi*) ; E. VON ERDBERG-CONSTEN, *Chinese Influences on European Garden Structures*, Cambridge/Massachusetts, 1936 (*non vidi*) ; G. WISSE, *Stemmen uit het behang. Vier eeuwen geschiedenis van het behangpapier*, cat. d'exposition, Brussel, Générale de Banque, 1997 ; O. SIRÉN, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York, Ronald Press, 1950 (*non vidi*) ; H. HONOUR, *Chinoiserie. The vision of Cathay*, Londres, Murray, 1961 ; J. HARRIS (éd.), *Sir William Chambers. Knight of the Polar Star*, Londres, Zwemmer, 1970 ; H. BÖRSCH-SUPAN und M. SPERLICH (Hsg.), *China und Europa 1973 : China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*, cat. d'exposition, Berlin, Die Verwaltung, 1973 (*non vidi*) ; O. IMPEY, *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, Londres, Oxford University Press, 1977 ; P. CONNOR, *Oriental architecture in the West*, Londres, Thames and Hudson, 1979 ; M. JARRY, *Chinoiserie. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Vilo, 1981 (*non vidi*) ; N. BEAUTHEAC et F. X. BOUCHART, *L'Europe exotique*, Paris, Éd. du Chêne, 1985, p. 12-39 ; *Europa und die Kaiser von China 1985 : Europa und die Kaiser von China, 1240-1816*, cat. d'exposition, Frankfurt am Main, Insel, 1985 (*non vidi*) ; T. WEISS (éd.), *Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa (Internationales Symposium Sir William Chambers und der Englisch-Chinesische Garten in Europa. Kataloge und Schriften der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium, vol. 2)*, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1997 ; D. JACOBSON, *Chinoiserie*, Londres, Phaidon, 1993.

de Johan Nieuhoff, publié en 1665, et richement illustré⁷ (Fig. 14). Les tableaux figuratifs constitués à partir des carreaux de céramique représentaient, à l'intérieur du bâtiment, des scènes bucoliques. Félibien note à propos de cet édifice :

Ce palais fut regardé d'abord de tout le monde comme un enchantement, car, n'ayant été commencé qu'à la fin de l'hiver, il se trouva fait au printemps, comme s'il fut sorti de terre avec les fleurs des jardins qui l'accompagnent et qui en même temps parurent disposés tels qu'ils sont aujourd'hui remplis de toutes sortes de fleurs, d'orangers et d'arbrisseaux verts. L'on pourrait dire de Trianon que les grâces et les amours qui forment ce qu'il y a de plus parfait dans les plus beaux et plus magnifiques ouvrages de l'art, et même qui donnent l'accomplissement à ceux de la nature, ont été les seuls architectes de ce lieu et qu'ils en ont voulu faire leur demeure.

Cette description, fort poétique, met en évidence un certain nombre de caractéristiques spécifiques à ce phénomène de l'exotisme : sa fonction (détente, dans ce cas précis : nid d'amour), sa situation (l'édifice est inscrit dans la nature et à distance de la résidence officielle) et son effet (enchantement et fascination) allaient de pair avec une esthétique exotique, qui ne manifestait que des références partielles et de seconde main à la culture chinoise, mais qui offrait un décorum adapté à une retraite amoureuse. Félibien – c'est assez remarquable – ne définit pas le pavillon comme un produit culturel, fabriqué par des mains humaines ; il le présente comme le résultat d'un développement organique qui aurait eu la grâce et l'amour pour seuls architectes.

Comme d'autres manifestations de l'exotisme, les chinoiseries architecturales étaient associées à des mascarades et autres divertissements⁸ (Fig. 12). Divers exemples en témoignent ; ainsi en 1753, la reine Louisa Maria de Suède reçut pour cadeau d'anniversaire le pavillon chinois sis dans le parc royal de Drottningholm. La cérémonie organisée pour l'occasion comportait une parade chinoise, les salutations chinoises des courtisans habillés en chinois, et la remise des clefs par le fils aîné de la reine, déguisé en mandarin, tandis que la fête d'anniversaire se terminait par un ballet chinois⁹. Un autre exemple de ce rapport sophistiqué avec le jeu et les travestissements est celui du village chinois que le landgrave Frédéric II fit édifier, en 1781, dans le parc du château de Wilhelmshöhe à Kassel, et qui était intégré dans un décor botanique assorti. Ce village, transformé et agrandi par son successeur, Wilhelm IX, et baptisé par lui *Mou-lang*, comptait, parmi ses habitants, trois femmes noires qui apportaient une touche supplémentaire d'exotisme au tableau. L'endroit se proposait comme

⁷ J. NIEUHOF, *Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische Compagnie, aan de grooten Tartarischen Cam, den tegenwoordige keizer van China*, Amsterdam, Van Meurs, 1665. Nieuhoff était administrateur d'une mission sous la direction de Pieter de Goyer et Jacob de Keyser. La traduction française parut déjà en 1666 sous le titre *Ambassade des Hollandais à la Chine ou Voyage des ambassadeurs de la compagnie des Indes orientales vers le Grand Chan de Tartarie, maintenant empereur de Chine (1660)*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1666.

⁸ Une donnée qui vaut d'ailleurs aussi pour d'autres formes d'exotisme architectural, telles que des folies en forme de huttes d'ermîtes, habitées par des serviteurs vêtus comme des ermites.

⁹ N. BEAUTHEAC et F.-X. BOUCHART, *op. cit.*, p. 32 ; M. OLAUSSON, « China, Chambers und Schweden », dans T. WEISS (éd.), *op. cit.*, p. 137 ; D. JACOBSON, *op. cit.*, pp. 94-95.

une Arcadie agraire dans laquelle les habitants pouvaient en permanence jouer un rôle pastoral. Lors des visites, les bergers devaient s'habiller en Chinois pour servir les invités, et les Africains portaient des vêtements de fantaisie. Ce village-théâtre disposait, entre autres, d'une pagode et d'habitations stylistiquement assorties, d'un moulin à vent et d'autres constructions. Le décor fut complété par la création d'un petit lac avec des barques, ainsi que par une faune comprenant des cerfs, des vaches, des faisans et des paons¹⁰. Ce souci de cohérence d'un décor exotique fut complété par l'intégration de statues réalistes qui peuplaient les chinoiseries en question et qui renforçaient ainsi le sentiment d'exotisme. L'exemple le plus élaboré de cette façon de faire est, sans conteste, la *Chinesisches Teehaus*, construite en 1754-1756 d'après un projet de l'architecte de cour Johann Gottfried Buring, une folie commandée par Frédéric le Grand, pour le parc du château Sans-Souci à Potsdam¹¹.

La diffusion de ces chinoiseries au cours du XVIII^e siècle connut un très large succès ; elles apparaissaient d'habitude associées à d'autres folies ; un phénomène articulé, au travers du concept du jardin anglo-chinois, qui conquiert toute l'Europe et qui connut, au-delà de cette époque, une influence durable¹². Ce modèle des jardins anglo-chinois illustre, dans le maniement de ses références ethnographiques et culturelles, le mécanisme d'« exotisation » que nous avons évoqué plus haut. Dans sa perspective encyclopédique, ce type de jardin comprend un éventail de folies, telles que des pagodes et petits ponts chinois, des pyramides égyptiennes et des obélisques, des chapelles et des châteaux gothiques, ainsi que des huttes tatares, des ruines moyenâgeuses, des mosquées et des tentes turques, des temples romains et de rustiques cabanes d'ermites. Ce catalogue de références, ainsi juxtaposées, résultait d'une sélection. Les cultures auxquelles il était fait référence pouvaient traditionnellement se prévaloir d'être admirées ou du moins de fasciner, conformément au principe

¹⁰ N. BEAUTHEAC et F.-X. BOUCHART, *op. cit.*, p. 33 ; D. JACOBSON, *op. cit.*, p. 172 ; et le site web de F. Forssman sur Wilhelmshöhe, qui comporte une section abondamment documentée et illustrée sur Mou-lang (<http://www.kassel-wilhelmshoehe.de/chinesen.html>). Un autre village chinois était situé dans le domaine de Tsarskoïe Selo, la résidence d'été de la Grande Catherine, et fut conçu par l'architecte écossais Charles Cameron en 1784. En saison, le village était habité par des courtisanes. Voir à ce propos D. SHVIDKOWSKY, « Die Chinamode in der russischen Architektur des 18. Jahrhunderts », dans T. WEISS (éd.), *Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa (Internationales Symposium Sir William Chambers und der Englisch-Chinesische Garten in Europa. Kataloge und Schriften der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz)*, Oranienbaum, Luisium, vol. 2, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1997, pp. 155-161 ; D. JACOBSON, *op. cit.*, pp. 169-171.

¹¹ N. BEAUTHEAC et F.-X. BOUCHART, *op. cit.*, p. 33 ; A. VON BUTTLAR, « Chinoiserien in deutschen Gärten des 18. Jahrhunderts », dans T. WEISS (éd.), *Sir William Chambers und der Englisch-chinesische Garten in Europa (Internationales Symposium Sir William Chambers und der Englisch-Chinesische Garten in Europa. Kataloge und Schriften der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium, vol. 2), Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1997*, pp. 66-69 ; D. JACOBSON, *op. cit.*, pp. 92-94.

¹² Dans le cadre de cette contribution, une référence à un ouvrage récent d'un des plus éminents spécialistes dans le domaine peut suffire : John Dixon HUNT, *The Picturesque Garden in Europe*, Londres, Thames and Hudson, 2002, avec une bibliographie très complète (pp. 198-202).

général d'exotisation¹³. À l'intérieur du cadre de ces préférences ethnographiques, une sévère sélection typologique était de rigueur, avec une préférence marquée pour certains clichés architecturaux qui permettaient au spectateur d'identifier immédiatement les cultures évoquées. Dans le cas de la Chine, il s'agissait surtout de pagodes, de petits ponts, de kiosques et de bateaux. Enfin, autre élément important à relever, ces folies se caractérisaient par une indéniable réduction d'échelle. Préférence était, d'une part, donnée à des éléments qui étaient de petite taille dans leur culture d'origine, et en même temps on réduisait l'échelle des autres éléments utilisés, jusqu'à ce qu'ils présentent un format susceptible de donner l'impression souhaitée, à savoir celle de servir de cadre et de décor à des divertissements exotiques ou galants¹⁴. L'aménagement des jardins du XVIII^e siècle qui intègrent cet encyclopédisme culturel, tant dans leur version anglo-chinoise que dans leur version française privilégiant des formes et des tracés rigoureusement structurés, témoigne dès lors d'un pseudo-encyclopédisme, qui sous différents aspects, mène à du réductionnisme culturel. Ces constatations reflètent le discours de l'époque, qui contribua à fonder et à dynamiser ce concept, et qui rassembla à la fois certains des éléments des Lumières, de la franc-maçonnerie et du Romantisme. Elles témoignent d'un contexte plus vaste, celui d'une perception ethnocentrique, qui permit le recours à ces exotismes et aux discours qui les soutenaient et les cautionnaient. En tant qu'élément d'une instrumentation riche d'éléments exotiques, la chinoiserie architecturale connut un succès remarquable, relayée par d'autres « agaceries » à la chinoise, qui avaient fait leur chemin et trouvé leur public, dans le domaine de la gastronomie, de la mode et des divertissements théâtraux ou mimés. Par leur biais, l'image onirique qu'avaient les Occidentaux de la Chine au XVIII^e siècle a progressivement évolué jusqu'à devenir un référent intellectuel extrêmement présent, dont l'envergure s'étendait du divertissement de prestige exotique jusqu'à certaines références philosophiques et idéologiques. La Chine était ainsi l'objet d'un étrange procédé d'appropriation qui se faisait au travers d'un fascinant filtre kaléidoscopique régi par les paramètres contraignants d'une auto-projection, qui transformait l'échelle de cet ailleurs, en rendait l'image plus proche et plus directement accessible au travers d'un vaste répertoire d'objets importés et de chinoiseries.

¹³ Dans ce sens, l'introduction, beaucoup plus tardive il est vrai, de la maison maorie dans le parc de Clandon (Surrey) en Grande-Bretagne est exceptionnelle, mais d'autre part, on peut la réduire à son histoire anecdotique. Cette construction authentique du XVIII^e siècle fut expédiée par bateau jusqu'à sa propriété anglaise, par William Hillier, ex-gouverneur de Nouvelle-Zélande en 1892.

¹⁴ En ce sens, le jardin de Rosswald près de Troppau (Silésie) était une conséquence exagérée jusqu'au bizarre, mais très adéquate de ce principe. Le commanditaire, le comte Hoditz, avait, en plus des éléments exotiques architecturaux d'usage, fait installer un village à échelle réduite, dont le but initial était d'être habité par des nains. Comme ceux-ci furent difficiles à recruter, on prit des enfants pour peupler cette folie (D. JACOBSON, *op. cit.*, pp. 171-172 ; M.-L. GÖTHEIN, *Geschichte der Gartenkunst*, Jena, Diederichs, 1914, vol. 2, p. 319).

La chinoiserie architecturale dans les Pays-Bas méridionaux

Les chercheurs n'explorent le catalogue des chinoiseries réalisées dans les Pays-Bas méridionaux que depuis quelques dizaines d'années¹⁵, et bien que tout reste à faire, tant sur le plan du *fact finding* que dans le domaine des recherches systématiques et de grande envergure, les données dont nous disposons permettent toutefois de dégager un modèle rendant compte de la façon dont la cour et la haute noblesse adoptèrent cette mode, alors très largement répandue.

Divers éléments contribuèrent à établir un terrain favorable à cette influence chinoise, et parmi ceux-ci, on notera l'existence de réseaux internationaux, de liens familiaux et de contacts diplomatiques ; l'établissement dans nos régions de membres de ces familles aux ramifications internationales ; l'importance des voyages et des séjours à l'étranger ; la diffusion de livres illustrés célèbres, tels ceux de Chambers et de Le Rouge ; mais aussi la disponibilité de certains architectes de jardins étrangers, qui acceptèrent de réaliser des projets dans les Pays-Bas ; ainsi que l'existence de lieux de rencontres internationales¹⁶. Les contacts commerciaux intensifs entretenus avec la Chine facilitèrent également la diffusion de cette mode, surtout parmi l'élite des commerçants et des marchands dans des centres, tels que Gand et Anvers notamment, tandis que localement l'exemple de ces pionniers prestigieux suscita des vellétés d'imitation.

Bien qu'un survol de la chinoiserie architecturale dans les Pays-Bas méridionaux n'ait pas vraiment sa place dans le présent article, on ne peut omettre de mentionner

¹⁵ Il faut mentionner, en ordre chronologique : 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, Université d'Anvers* 24-25. 10. 1989, Turnhout, Brepols Publishers, 1991, pp. 223-233 ; ID., « Een kamer op de maniere der Chineezen. Over de chinoiserie in de Zuidelijke Nederlanden », *M&L*, 1991, n° 5, 1991, pp. 8-19 ; N. DE BISSCOP, « Aspecten van het Chinees export-wandbehang », *M&L*, 1991, n° 5, pp. 24-47 ; ID., « Het Chinees wandbehang », dans G. VAN DOORNE (éd.), *Een remarquabel ambellissement. Gentse wooncultuur in Mozarts tijd*, Gand, 1991, pp. 96-99 ; H. VAN DEN BOSSCHE, « Chinese tuinpaviljoens », *M&L*, 1991, n° 5, pp. 20-23 ; G. WISSE, *op. cit.* ; M. VERSWIJVELEN, *Chinese tuinpaviljoenen in België. Jaarboek Axis*, 23, 1992 ; N. VANDEPERRE, « Chinoiserie : de gedroomde stijl », dans S. GRIETEN (éd.), *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-Westerse elementen in onze architectuur*, Anvers-Turnhout, Provinciebestuur van Antwerpen en Brepols Publishers, 2002, pp. 223-255 ; S. GRIETEN, « De Chinese toren van Boekenberg, het wonderland van Jan Willem Smets », dans *Ibid.*, pp. 257-268 ; ID., « Chinoiserieën in België-werkinventaris », dans *Ibid.*, pp. 243-250 ; *Veelvuldige Chineesche Gezichten 2006 : Veelvuldige Chineesche Gezichten. China-belangstelling in Brugge in de 18^{de} en 19^{de} eeuw*, Stadsarchief Brugge, 2006.

¹⁶ En ce qui concerne ce dernier facteur, l'influence et l'importance de la ville d'eaux de Spa, le renommé « café de l'Europe », ne doivent pas être sous-estimées. Chaque année, des milliers de visiteurs huppés, belges pour certains, mais étrangers pour la plupart, s'y rencontraient, et en 1770 déjà, on y trouvait une promenade à l'anglaise (X. DUQUENNE, *Het park te Wespelaar : de Engelse tuin in de 18^{de} eeuw*, Bruxelles, Hayez, 2001, p. 32 ; C. DE MAEGD, *Hex. Een prinselijk landgoed ontsluit*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2007, p. 165).

certains exemples pionniers¹⁷, afin étudier l'évolution de ce phénomène et de situer la réalisation de la pagode de Boekenberg (Fig. 26), au sein d'un mouvement qui connut une envergure certaine. Charles de Lorraine (1712-1780), gouverneur général des Pays-Bas autrichiens et, en tant que tel, incarnation de la cour, élaborait, tout au long de sa longue carrière politique, une vie de cour, dont les palais de Bruxelles et de Tervueren – traduction monumentale de son prestige – formèrent le décor¹⁸. Et l'on sait qu'à l'intérieur du palais de Bruxelles, celui-ci fit aménager un Cabinet de Laque, appelé aussi Chambre Chinoise, remarquable non seulement pour ses panneaux de laque intégrés aux murs et par ses stucs aux motifs chinois, mais aussi pour sa collection de laques et d'objets chinois, au nombre desquels on comptait un palais chinois miniature agrémenté d'une multitude de personnages¹⁹. À Tervueren²⁰, on trouvait, entre autres, une fontaine flanquée de deux personnages chinois²¹, sise entre deux pavillons. La *Gazette des Pays-Bas* du 8 juin 1761 mentionne également une *maison chinoise construite pour l'usage des bains, pourvue d'une salle ornée de peintures par l'artiste De Sauvenier, représentant des fleurs*²². Charles de Lorraine investissait, en outre, massivement dans l'organisation de festivités qu'il utilisait pour asseoir son prestige de souverain. Ainsi, il organisa en 1755, une mascarade au Grand Théâtre de Bruxelles, dans laquelle il associa un grand nombre d'éléments rustiques, exotiques et mythologiques. On pouvait y voir, ainsi que le détaille son cahier de notes personnelles, des Savoyards, le Grand Mogol, des statues, des Tyroliens, le Parnasse,

¹⁷ Le pavillon du domaine de Schilde, dont l'embellissement commença sous le baron Paolo Jacomo de Cloots et fut poursuivi après sa mort en 1725, jusqu'en 1756, est toujours considéré (S. GRIETEN, « Chinoiserieën in België-werkinventaris », *op. cit.*, p. 245, avec la bibliographie y associée) comme un kiosque à la chinoise. Une vérification du matériel d'archives et du matériel iconographique disponibles pointerait plutôt dans la direction d'un simple pavillon de jardin.

¹⁸ M. GALAND, *Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780)* (R. MORTIER et H. HASQUIN éd., *Études sur le XVIII^e siècle*, 20), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1993, pp. 24-25.

¹⁹ L. DE REN, « Le palais de Bruxelles », dans C. DUMORTIER et P. HABETS (éd.), *Bruxelles-Tervuren. Les ateliers et manufactures de Charles de Lorraine*, Bruxelles, 2007, pp. 44-45.

²⁰ L. EVERAERT, « Les architectes de Charles de Lorraine et Tervuren. Anneessens Faulte Dewez », *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 1992, n° 94, pp. 4-17 ; C. HERMANT, « Les aménagements du domaine de Tervueren et le *château Charles* sous Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1749-1780) », dans R. MORTIER et H. HASQUIN (éd.), *Parcs, jardins et forêts au XVIII^e siècle (Études sur le XVIII^e siècle*, 25), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles 1997, pp. 111-144.

²¹ C. HERMANT, *op. cit.*, pp. 124-125.

²² L. EVERAERT, *op. cit.*, p. 14. Il pourrait s'agir d'un des deux pavillons à la chinoise, destinés à accueillir des bains, mentionnés par C. HERMANT, *op. cit.*, p. 124. L'architecte Paul De Cock (1724-1801), professeur d'architecture et directeur de l'académie de Bruges, avait dessiné une maisonnette, construite sur pilotis au milieu d'un canal à Tervueren mais ce projet ne semble pas avoir été réalisé (*Charles Alexandre de Lorraine, Gouverneur Général des Pays Bas*, cat. d'exposition, Bruxelles, Générale de Banque, 1987, p. 259, cat. IV. 9 ; L. EVERAERT, *op. cit.*, p. 14).

des faunes, des Hongrois, des Lapons, comme des pagodes de porcelaine²³. Le parallèle que l'on peut établir avec la nouvelle mode des jardins qui se fondait, elle aussi, sur une foule de références « pittoresques », est frappant, et en dit long sur le vaste domaine d'application de ces mécanismes d'exotisation.

Les mascarades exotiques, faisaient également les délices du prince Charles-Joseph de Ligne (1735-1814). Véritable icône du siècle des Lumières, à la fois militaire et diplomate, cet érudit amateur de culture, ce polygraphe excellent connaisseur de l'architecture des jardins de son époque, était l'hôte apprécié de toutes les cours d'Europe. Son *Coup d'œil sur Belœil*²⁴ contient des descriptions, tout à la fois fantaisistes et réalistes, de ses domaines de Belœil et de Baudour, ainsi que l'évocation de projets encore à concrétiser, auxquelles s'ajoutent toute une série de remarques et notations diverses sur d'autres jardins situés dans le pays et à l'étranger. Cet écrit témoigne d'un goût pour de galantes utopies, peuplées d'un catalogue tourbillonnant de folies et d'autres décors de jardins, raffinés et fantasques. Le compte rendu de la réception qu'il organisa pour Charles de Lorraine à Belœil, en 1749, fait écho à l'esprit de ce *Coup d'œil*, non seulement par l'atmosphère féerique dans laquelle celle-ci baigna, mais aussi par les éléments exotiques qu'elle évoquait²⁵. Ainsi, tandis que le gouverneur général visitait le domaine, le Grand Turc lui présenta ses hommages, et une mascarade à la turque fut mise en scène. On réclama du sultan qu'il désignât, parmi quatorze sultanes, celle qu'il préférerait, après quoi, tous les invités en habit de masque se mirent à table puis prirent part à un bal turc. Un peu plus tard apparut, *par un événement fort extraordinaire*, l'empereur de Chine en personne. Une apparition qui impliqua que les hommages de rigueur lui fussent rendus, et qui fut prolongée par une mascarade à la chinoise. Un autre spectacle représentait une bataille navale entre des Maures de Nigritie et des Iroquois. Le choix des ingrédients exotiques de cette fête et la description de ces événements – imaginés et exagérés ou non – correspondent parfaitement aux stéréotypes ethniques en vigueur concernant les Turcs et les Chinois d'une part, et d'autre part les peuples d'Afrique Noire et d'Amérique, qui étaient considérés comme sauvages et non cultivés. Très caractéristique aussi est la manière d'utiliser la référence à ces cultures pour des divertissements galants mais badins. Il est d'ailleurs frappant de constater que les invités à cette fête ne participèrent à aucune mascarade impliquant des Africains et des Indiens, considérés alors comme barbares et agressifs, et que seuls les paysans du coin figuraient ces populations au sein de spectacles qui excluaient toute participation des invités²⁶. Cette ligne de démarcation ethnique existe également dans le *Coup d'œil sur Belœil* ; bien que l'auteur y décrive, au sein d'une diversité étourdissante de folies, une cabane hollandaise pour le jardinier ;

²³ J.-P. MÜLLER, « Karel van Lotharingen en de muziek », dans *Charles Alexandre de Lorraine, Gouverneur Général des Pays Bas*, cat. d'exposition, *op. cit.*, p. 108.

²⁴ Pour un texte qui reprend les différentes éditions (*Prince Charles-Joseph de Ligne. Coup d'œil sur Belœil. Écrits sur les jardins et l'urbanisme* (J. VERCRUYSE et B. GUY éd., avec le concours de M. DELVAULX et P. MOREAU DE MEULENACKER, Paris, Champion, 2004).

²⁵ B. D'HAINAUT-ZVENY, « Fêtes, festivités et réjouissances sous le gouvernement de Charles de Lorraine », dans C. LEMAIRE (éd.), *Charles Alexandre de Lorraine, Gouverneur Général des Pays Bas*, cat. d'exposition, *op. cit.*, p. 125.

²⁶ Comparer avec les formes de mascarades citées plus haut.

un village tatar pouvant être peuplé de 700 à 800 personnes ; un temple indien ; un temple chinois qui servait de colombier ; des constructions grecques et romaines, et une grande variété d'espèces animales indigènes et étrangères. Son auteur concluait ainsi les attraits du lieu, en disant :

En récapitulant tout ceci, on verra la gradation des jardins naturels, artificiels, ornés, allégoriques, pittoresques, et des fabriques tartares, turques, grecques, égyptiennes, chinoises, gothiques et champêtres qui, sans que je puisse et veuille faire tomber le mérite des jardins français que j'ai trouvés, pourra m'en faire un, j'espère auprès des vrais serviteurs du Dieu du Goût²⁷.

Ce credo du Prince de Ligne s'insère dans un contexte plus vaste. Bien que l'aménagement de jardins informels et déstructurés, sur le modèle anglais, connût en Europe un succès peu commun, le concept plus formel des jardins à la française continuait à être considéré comme convenant plus particulièrement au statut des princes et des dirigeants, ainsi que le soulignaient certains théoriciens de l'architecture de l'époque, tel Jacques-François Blondel (1705-1774)²⁸. La vague de renouveau des jardins anglo-chinois continua certes à se répandre, mais il lui fallut se conformer à ce principe de convenance, ce qui concrètement mena souvent à la juxtaposition de jardins formels et informels, agrémentés l'un comme l'autre de folies, dans un nombre important de domaines. Dans les Pays-Bas méridionaux²⁹, cette coexistence est visible dans l'aménagement des divers domaines princiers. C'est le cas, par exemple, dans l'une des résidences de Marie-Christine d'Autriche (1742-1798) et d'Albert-Casimir de Saxe-Teschen (1738-1822), gouverneurs des Pays-Bas : en l'occurrence le domaine Schoonenberg à Laeken, qui fut conçu pour servir de villégiature et doté d'un jardin à l'anglaise (Fig. 18). La célèbre pagode qui y était dressée, était implantée dans une zone du domaine aménagée selon les principes des jardins classiques. La tour chinoise, flanquée d'une orangerie dans le même style classique, était dessinée par l'architecte de cour Louis Joseph Montoyer (1747-1811) et fut achevée en 1786³⁰. François-Charles de Velbrück (1719-1784), prince-évêque de Liège, acheta, quant à lui, en 1769, un domaine à Hex, qu'il fit aménager en terrain de chasse privé avec des jardins dans les

²⁷ Ch. J. DE LIGNE, *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, avec introduction par E. DE GRANAY, Paris, Bossard, 1922, pp. 254-255. Bien que le *Coup d'œil sur Belœil* ne soit pas un rapport factuel sur l'aménagement de jardins du domaine du château, un plan de Belœil est conservé, établi d'après le projet de l'architecte de jardins français François Joseph Bélanger (1744-1818) ; il comporte, entre autres, une « maison de Mourza » en style chinois (G. et M. ENGLEBERT éd., *Le prince de Ligne et son temps*, cat. d'exposition, Belœil, Château de Belœil, 1982, pp. 92-93, n° 6. 48). Ce pavillon ne fut pas plus réalisé que la mosquée, elle aussi prévue.

²⁸ H. VAN DEN BOSSCHE, « Een encyclopedische tuin aan het einde van het ancien régime. De prinsbisschoppelijke tuinen van Rooselaer te Lochristi », *M&L*, 1994, n° 1, pp. 34-38.

²⁹ Pour une bonne vue d'ensemble des jardins anglo-chinois dans les Pays-Bas du sud, voir X. DUQUENNE, *Het park te Wespelaar...*, *op. cit.*, pp. 31-42 ; C. DE MAEGD, *Hex...*, *op. cit.*, pp. 165-166

³⁰ Pour le cas de Laeken, nous renvoyons le lecteur à X. DUQUENNE, *Le château de Laeken au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1976 ; M. VERSWIJVELEN, *op. cit.*, pp. 112-123 ; et à l'article sur Laeken dans cet ouvrage.

styles français et anglo-chinois. L'inventaire de sa maison mortuaire, rédigé en 1784, mentionne la présence d'un berceau à la chinoise et de deux figures chinoises, placées dans le jardin français³¹. L'aménagement du domaine, agrémenté de diverses folies, fut poursuivi après 1784 par son neveu, Joseph-Romain d'Ansembourg³². Lochristi, le domaine Rooselaar, lieu de villégiature de Ferdinand-Marie van Lobkowitz-Horin (1726-1795), évêque de Gand, qui fut radicalement transformé aux alentours de 1783, illustre également cette même cohabitation. Des folies, parmi lesquelles on trouvait un temple et un poulailler chinois, étaient éparpillées sur tout le domaine³³, tandis qu'à Alden Biesen, la commanderie de l'Ordre Teutonique fut dotée d'un jardin à l'anglaise réalisé d'après le projet de Ghislain-Joseph Henry (1754-1820), qui préservait toutefois le jardin français existant³⁴.

D'autres domaines furent, en revanche, entièrement réaménagés selon les préceptes des jardins anglo-chinois. C'est le cas, par exemple, du domaine du banquier de la cour Adrien Ange Walckiers de Tronchiennes (1721-1791), situé à Schaerbeek (vers 1765), du parc du comte de Mastaing à Brugelette (1773), du domaine du baron Baut de Rasmon (1756-1833) à Wannegem-Lede (vers 1785), et du domaine de Jean-Baptiste Plasschaert (1769-1821) à Wespelaar³⁵.

Les voyages d'études en Angleterre semblent avoir joué, à partir des années 1760, un rôle décisif dans la diffusion aux Pays-Bas de ce concept des jardins anglo-chinois. Dans son ouvrage de référence en plusieurs volumes, très largement diffusé, intitulé *Jardins anglo-chinois* (1776-1789), Georges Louis le Rouge (ca. 1707-ca. 1790) publia

³¹ D. VAN DE CASTEELE, *Inventaire des Meubles et Effets délaissés par le prince-évêque François-Charles De Velbruck décédé en 1784*, Liège, 1900, p. 16 : « Dans le parterre du jardin un berceau chinois peint en verd [...] au milieu du parke deux figures chinoise avec un parapluie de fer blan en verd garni de sonettes posés sur un pied de stal de pieres ». Je remercie Chris De Maegd pour ces données. Les images peuvent probablement être identifiées comme les deux statues en bois polychrome d'un mandarin et son valet, placées dans un pavillon chinois dessiné en 1934 par l'architecte liégeois Émile Deshayé. L'aménagement actuel des jardins, avec, entre autres, le jardin chinois, ne date que de 1935 (C. DE MAEGD, *Hex...*, *op. cit.*, pp. 36, 75, 85, 93-94).

³² C. DE MAEGD, *Hex...*, *op. cit.*, p. 137 et suivantes.

³³ H. VAN DEN BOSSCHE, « Een encyclopedische tuin... », *op. cit.*

³⁴ H. VAN DEN BOSSCHE, « De tuinen van Alden Biesen, een nieuwe hof naar oud model », *M&L*, 1991, n° 3, pp. 25-40 ; J. MERTENS, « De aanleg van de Engelse tuin in Alden Biesen door landcommandeur Frans von Reischach in 1786-1787 », dans *Miscellanea Baliviae de Juncis (Bijdragen tot de geschiedenis van de Duitse Orde in de Balije Bilsen*, 2), Bilzen, Historisch Studiecentrum Alden Biesen, 1995, pp. 359-389 ; F. AUMANN, « De brug naar de Anglo-Chinese tuin van landcommandeur Reischach in Alden Biesen », dans J. MERTENS (éd.), « Met desen crude est guet stoven... Biesense opstellen opgedragen aan Gilbert van Houtven », *Bijdragen tot de geschiedenis van de Duitse Orde in de Balije Bilsen*, 8, Bilzen, Historisch Studiecentrum Alden Biesen, 2006, pp. 343-356 ; J. MERTENS, « Bewoners en bezoekers, gebouwen en tuinen in en rond de landcommanderij », dans J. MERTENS (éd.), « Met desen crude est guet stoven... Biesense opstellen opgedragen aan Gilbert van Houtven », *Bijdragen tot de geschiedenis van de Duitse Orde in de Balije Bilsen*, 8, Bilzen, Historisch Studiecentrum Alden Biesen, 2006, pp. 357-412.

³⁵ X. DUQUENNE, *Het park te Wespelaar...*, *op. cit.*, pp. 31-42 et *passim* (pour Wespelaar).

notamment un projet d'aménagement du domaine de Peruwelz, pour lequel son maître d'ouvrage, le prince de Croÿ, prévoyait un kiosque chinois³⁶. L'annexe mentionne explicitement : *Projet d'un jardin à l'angloise par M. le Prince de Croy à son retour de Londres*. En 1771, le baron de Poederlé fit un voyage similaire avec le duc d'Arenberg qui à son retour, mit en œuvre ce qu'il avait appris en faisant aménager les jardins d'Heverlee et d'Enghien³⁷. De même, l'aménagement du domaine Schoonenberg à Laeken fut précédé d'un voyage d'étude³⁸. Le prince-évêque de Velbrück envoya, quant à lui, ses jardiniers à l'étranger pour qu'ils puissent s'y perfectionner³⁹. Au château de Seraing, que le prince-évêque utilisait comme résidence d'été, un jardin dans le plus pur style anglo-chinois fut aménagé, et agrémenté, lui aussi, de quelques fabriques de style chinois⁴⁰.

La région d'Anvers ne fut pas en reste puisqu'on observe l'aménagement dans la zone verte qui ceinture la ville – dans laquelle étaient traditionnellement érigées un grand nombre de résidences campagnardes et de pavillons de plaisance⁴¹ – de divers exemples qui s'inscrivent dans l'évolution générale ici décrite. Le banquier Jean-Baptiste Cogels (1729-1799) fit, par exemple, aménager dans son domaine Rivierenhof de Deurne, autour du château dont l'architecte de cour Charles de Wailly (1730-1798) avait fourni les plans en 1779, un parc au goût de l'époque⁴². Le parc lui-même, que de Wailly n'avait pas dessiné, est évoqué par le prince de Ligne dans

³⁶ LE ROUGE, vol. 1, 1776, pl. 23 (aménagement général) et vol. 4, 1776, pl. 15 (projet pour un kiosque). Le Rouge publia dans le même ouvrage les aménagements des jardins de Baudour, qui comportaient diverses chinoïseries architecturales, à savoir des barrières et un belvédère.

³⁷ X. DUQUENNE, *Le château de Seneffe*, Bruxelles, Duquenne, 1978, p. 225 ; K. DE JONGE, P. VLAARDINGERBROEK et L. VERPOEST, « Het kasteel van Heverlee », dans M. DEREZ, M. NELISSEN, J.-P. TYTGAT, A. VERBRUGGE et J. ROEGIER (éd.), *Arenberg in de Lage landen. Een hoogadelijk huis in Vlaanderen en Nederland*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2002, p. 246 ; C. DE MAEGD, *Hex...*, op. cit., p. 166.

³⁸ En 1788 le baron de Seckendorff partit avec le dessinateur F. Le Febvre et un jardinier pour Londres, afin d'y étudier les célèbres jardins et d'y nourrir leur inspiration, ainsi que pour y acheter des plantes et en ramener des techniques horticoles (X. DUQUENNE, *Le château de Laeken*, op. cit., p. 24 ; X. DUQUENNE, *Le château de Seneffe*, op. cit., p. 225). Le projet initial de Walckiers de Tronchiennes fut présenté à Capability Brown (X. DUQUENNE, *Het park te Wespelaar*, op. cit., p. 37).

³⁹ J. PURAYE, *Histoire du château de Seraing de 1082 à 1817 (Documents et Mémoires. Commission communale de l'histoire de l'ancien pays de Liège, 7)*, Liège, Commission communale de l'histoire de l'ancien pays de Liège, 1964, p. 101 ; C. DE MAEGD, *Hex...*, op. cit., p. 20.

⁴⁰ J. PURAYE, op. cit., pp. 89-91 (avec reproductions du projet) ; M. VERSWIJVELEN, op. cit., pp. 71-72.

⁴¹ G. PLOMTEUX, L. WYLLEMAN et R. STEYAERT, « Over kastelen en buitenplaatsen, parken en tuinen », *M&L*, n° 5, 1985, pp. 9-34.

⁴² Cogels se fit assister par son neveu, le comte Joseph Depestre, qui fit aménager un jardin anglo-chinois dans son domaine de Seneffe. L'exécution en fut confiée à l'architecte anversois Coreblom. De Wailly œuvra aussi pour Depestre à Seneffe (X. DUQUENNE, *Le château de Seneffe*, op. cit., p. 226 ; C. DE MAEGD, *Hex...*, op. cit., p. 166).

son *Coup d'œil sur Belœil*⁴³. On ignore, il est vrai, si le pavillon chinois du parc, démoli avant 1930, date de cette époque⁴⁴. Benoît Gaine réalisa plusieurs projets de jardins anglo-chinois dans la région d'Anvers. Ses plans pour le domaine du château de 's-Gravenwezel (Schilde), sollicités par Isabelle Roose de Baisy, furent exécutés en 1783-86 et comportaient un pont chinois⁴⁵. Les plans qu'il réalisa pour le domaine Bisschoppenhof, à Brasschaat, à la demande de Marie Thérèse Borrekens (1728-1797), mentionnent également un pavillon chinois⁴⁶ (Fig. 24). D'autres traces de chinoiserie architecturales sont encore visibles dans la ville même. Ainsi, Korte Nieuwstraat, on peut voir une maison de maître qui possède, adossée à sa façade côté jardin, une tour chinoise de quatre petits étages⁴⁷. Au Kipdorptest, une pagode monumentale surplombait les maisons environnantes. La construction, peinte de motifs criards, occupait toute la travée centrale de la maison de maître, comme en témoignent une photographie de Florent Joostens, datée de 1864 et une aquarelle de Jozef Linnig exécutée en 1865. La date de construction, comme le contexte qui entoura la réalisation de cette œuvre remarquable, restent aujourd'hui encore mal connus⁴⁸. Le *status quaestionis* actuel tend à nous faire considérer ces exemples comme assez atypiques, en raison de leur localisation au sein même de la ville, ce qui nous incite à les classer provisoirement dans la catégorie des phénomènes périphériques exceptionnels.

Boekenberg

Un des exemples les plus remarquables réalisés dans les Pays-Bas méridionaux fut incontestablement le domaine de Boekenberg, à Deurne⁴⁹ (Fig. 25). Ce domaine recelait, en effet, des trésors d'architecture et d'ornements de jardin, dont un certain nombre à la chinoise. Sa principale attraction était, sans conteste, une pagode

⁴³ Charles J. DE LIGNE, *op. cit.*, pp. 151-152. Dans le même passage, il fait allusion à un jardinier anglais qui aurait introduit la mode des jardins anglo-chinois dans la région d'Anvers.

⁴⁴ P. REBMANN, *Het Rivierenhof. Vijf eeuwen parkgeschiedenis*, Antwerpen-Tielt, Provinciebestuur van Antwerpen en Lannoo, 1997, p. 106 (avec ill. p. 110).

⁴⁵ G. PLOMTEUX, L. WYLLEMAN en R. STEYAERT, *op. cit.*, p. 30 ; X. DUQUENNE, *Het park te Wespelaar*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶ M. VERSWIJVELEN, *op. cit.*, p. 78 ; X. DUQUENNE, *Het park te Wespelaar*, *op. cit.*, p. 37 ; S. GRIETEN, « Chinoiserieën... », *op. cit.*, p. 243 ; N. VANDEPERRE, *op. cit.*, p. 233 (avec ill.).

⁴⁷ S. GRIETEN, « Chinoiserieën... », *op. cit.*, p. 243 ; N. VANDEPERRE, *op. cit.*, p. 234 (avec ill.).

⁴⁸ La photo de Florent Joostens fait partie de sa série *Les anciennes portes et l'enceinte espagnole d'Anvers* (1864). Pour l'aquarelle, voir P. LOMBAERDE, « Het Antwerpse stadsgezicht door Jozef Linnig : Resultaat van nieuwe perceptie- en collagetechnieken in de 19^{de} eeuw », dans P. VERBRAEKEN (éd.), *Linnig : Een Antwerpse kunstenaarsdynastie in de 19^{de} eeuw*, Deurne, M.I.M., 1991, pp. 36-37 (avec ill.). Avec nos remerciements à Petra Maclot, qui nous a signalé la chose. Pour la photo, voir I. BERTELS, « De afbraak van de 16^{de}-eeuwse Antwerpse stadsomwalling, 1859-1881 », *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, n° 2, 2003, p. 11. Avec nos remerciements à Marc Hendrickx, qui nous a signalé la photo et à Pool Andries qui nous a permis de consulter cette série au FotoMuseum à Anvers.

⁴⁹ S. GRIETEN, « De Chinese toren... », *op. cit.*

monumentale dont un envoyé de la *Caledonian Horticultural Society* écrivait plein d'admiration, en 1817 : « *With the exception of the pagoda at Kew, this proved the finest structure of the kind which any of us had seen* »⁵⁰.

Lorsque Jean Guillaume Smets (1749-1818) fit, en 1798, l'acquisition de ce domaine, ainsi que de celui de Ravelsberg qui le jouxtait, celui-ci présentait encore les aspects d'une propriété classique du XVIII^e siècle. Maria Theresia Carolina Knyff (1705-1755) avait fait transformer le château en un castelet d'un sobre rococo et sous son impulsion, le domaine avait été remodelé en un parc classique, à la française⁵¹. Le nouveau propriétaire, qui était tout à la fois banquier, commerçant et industriel, ne portait pas de titre de noblesse mais il était riche⁵². Fort de ces moyens financiers importants, Smets réunit, dans les années qui suivirent leur acquisition, les domaines de Boekenberg et Ravelsberg, et fit aménager par son jardinier, Andreas Donkelaar (1783-1858)⁵³, un jardin romantique moderne à l'est des anciens jardins, qui présentaient, eux, une forme régulière. La tour chinoise formait le point d'articulation monumental, entre les diverses composantes, françaises et anglo-chinoises, de ce domaine élargi. En prévision de cet aménagement, Smets avait envoyé Donkelaar, Utrechtois d'origine,

⁵⁰ P. NEILL, *Journal of a Horticultural Tour Through Some Parts of Flanders, Holland etc. by a Deputation of the Caledonian Horticultural Society*, Edinburgh, Bell and Bradfute, 1823, pp. 98-99.

⁵¹ L'histoire de Boekenberg est décrite dans J. B. STOCKMANS, *Kasteelen en lusthoven van Deurne en Borgerhout*, Brecht, Braeckmans, 1902, pp. 203-210 ; A. DE LATTIN, *Evoluties van het Antwerpse stadsbeeld. Geschiedkundige kronijken*, vol. 5, Anvers, Mercurius, 1949, pp. 197-205 ; J. PROOST, *Het domein Boekenberg voorheen en thans*, Heemkundig handboekje voor de Antwerpse randgemeenten, vol. 8, 1, Borgerhout, Gitschotel Buurschap, 1960 ; H. VAN DEN BOSSCHE, « Het Boekenbergpark in Deurne (Antwerpen) », *M&L*, 1982, n° 6, pp. 10-19 ; J. SLEMBROUCK, P. STRYCKERS, P. GILLARD et H. VAN DEN BOSSCHE, « Het Boekenbergpark in Deurne (Antwerpen) », *M&L*, 1988, n° 1, pp. 12-25. Le dernier propriétaire particulier, Paul-Marie Cogels (1845-1912), possédait de nombreux documents sur le domaine, lesquels se trouvent maintenant dans les Archives de l'État à Anvers (R.A.A., *Paul-Marie Cogels*, 63 : *Bescheiden betreffende het Hof van Ravenberg/Hof van plaisantie en het Hof Boekenberg te Deurne/17^{de}-19^{de} eeuw*). Le château fut longtemps et quasi unanimement attribué à Jan Peter Van Bourscheit (1699-1768), mais récemment, Frans Baudouin a émis l'hypothèse que le véritable concepteur pourrait bien en être Engelbert Baets († 1796). Voir F. BAUDOUIN, *Jan Peter van Bourscheit de jonge, architect, 1699-1768*, Lira Elegans. Jaarboek Liers genootschap voor geschiedenis, n° 4, 1994, Lier, Liers Genootschap voor Geschiedenis, pp. 306-307.

⁵² Dans les dossiers de l'administration des impôts de 1814, sa fortune fut évaluée comme la troisième de la ville (H. GREFFS, *Zakenlieden in Antwerpen tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw*, thèse de doctorat, Universiteit Antwerpen, Anvers, 2004, prosopographie en annexe). Smets était un banquier établi à Anvers, dans la Mattenstraat, 1^{re} section, n° 1388. Voir également A. THYS, *Antwerpsche Kooplieden en Nijveraars uit de verleden Eeuw*, Antwerpen, De Vlijt, 1930, p. 32.

⁵³ Donkelaar fit une belle carrière. En 1819, il fut engagé comme *hortulanus* du nouveau jardin botanique de l'université de Louvain (1819) et lorsqu'il mourut, il était jardinier en chef du jardin botanique de Gand. Voir E. VAN EVEN, *Louvain dans le passé et dans le présent*, Leuven, Fontain, 1895, p. 581 ; C. DE MAEGD, « Hortus Lovaniensis. Zijn geschiedenis en zijn gebouwen. De restauratie van de oranjerie », *M&L*, 1984, n° 4, p. 17.

en voyage d'études à Paris et à Londres⁵⁴. À sa mort, il légua Boekenberg à ses quatre sœurs ; et celle d'entre elles qui mourut la dernière, Francisca Joanna Adrienne (11 septembre 1837), le donna en héritage à son avocat, Jean Baptiste Dehaen. Dehaen vendit le domaine en 1838 et, vers 1859, la nouvelle propriétaire, Catharina Regina Josepha della Faille (1794-1880), commanda à l'architecte de jardin, Eduard Keilig, de réagencer les jardins formels selon les plans voulus par Knyff.

Des vestiges de chacune de ces trois périodes subsistent aujourd'hui⁵⁵. L'embellissement que Smets mit en œuvre avec son jardinier Andreas Donkelaar est encore visible dans certains éléments, tels le pont de rochers flanqué d'une tour de chasse, un ensemble de grottes, une serpentine tout en longueur et un reste de tour chinoise⁵⁶. Le domaine ne s'enorgueillissait pas seulement d'une quantité de fabriques ; on y trouvait également une collection impressionnante de plantes et d'arbres exotiques⁵⁷. On dispose de plusieurs sources et documents relatifs à ce domaine de Boekenberg, qui nous permettent d'avoir une vue d'ensemble sur les fabriques de jardin.

La source la plus ancienne, Charlé de Tyberchamps⁵⁸, fait un survol concis des éléments les plus spectaculaires de l'aménagement du parc, et cette information est complétée par un rapport de la *Caledonian Horticultural Society*, publié en 1823, à l'occasion de la visite que quelques membres de l'association firent à Boekenberg en 1817⁵⁹. Vers 1830, le lithographe Hendrik Ratinckx publia une gravure de la propriété (Fig. 26) accompagnée d'un texte⁶⁰. Une description extraite d'un voyage

⁵⁴ P. NEILL, *op. cit.*, p. 101 (nommé ici André Van Donkelaar).

⁵⁵ Voir la carte synoptique dans J. SLEMBROUCK, P. STRYCKERS, P. GILLARD et H. VAN DEN BOSSCHE, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁶ Nous n'abordons pas la flore du domaine ici.

⁵⁷ On peut se rendre compte de la richesse exceptionnelle en plantes et en fleurs du domaine Boekenberg en consultant le *Catalogus van de schoone en kostbare verzameling van Planten [...] nagelaten door wylen den Heer de Knyff della Faille*, constitué en prévision de la vente aux enchères qui eut lieu le 31 mars 1840 au domaine. Le catalogue mentionne entre autres une variété de camélia appelée *Donkelarii*, comme le jardinier. Avec nos remerciements à J. Slembrouck pour cette information. Donkelaar aurait cultivé des camélias au domaine de Boekenberg dès 1803.

⁵⁸ I. FR. J. CHARLÉ DE TYBERCHAMPS, *Notice descriptive et historique des principaux châteaux, grottes et mausolées de la Belgique, et des batailles qui y ont eu lieu*, Bruxelles, Delemer, 1821, pp. 71-72.

⁵⁹ P. NEILL, *op. cit.*, pp. 97-110. Trois membres de la *Society*, MacDonald, Hay en Neill, participèrent au voyage. Le secrétaire Pat Neill fut ensuite chargé de rendre les notes de voyage publiables. Le 21 août 1817, le groupe visita Boekenberg. La seule longueur de leur rapport, un des plus circonstanciés de tout le livre, atteste de la valeur du domaine. Et il est certain qu'à Anvers, Boekenberg avait grande réputation : « *On making inquiry about gardens near Antwerp, we learned that the first in every respect was that of Mr J. G. Smetz, the principal banker* » (P. NEILL, *op. cit.*, p. 94). La compagnie écossaise mentionne à la fin de son texte sur Boekenberg que l'impératrice Marie-Louise avait passé plusieurs jours au château.

⁶⁰ La gravure, intitulée « *Buitengoed van Mej. wen Smet, onder Deurne bij Antwerpen* », fait partie d'un album avec des vues de châteaux dans la région d'Anvers, dont il n'existe,

horticole qui avait amené James Forbes à Deurne en 1835, fut publiée en 1837⁶¹. En 1838 enfin, l'avocat Dehaen publia une brochure pour attirer l'attention d'acheteurs potentiels sur sa propriété⁶².

Il apparaît à l'examen de ces nombreuses sources que Boekenberg était le plus important des domaines dans la région anversoise, et qu'il était richement pourvu en fabriques de jardin⁶³. Charlé de Tyberchamps mentionne, entre autres en 1821, une ruine, des ponts et une grotte⁶⁴. Le rapport de Neill en 1823, qui fournit une bonne vue d'ensemble des folies et autres ornements de jardin à Boekenberg⁶⁵, mentionne : un pont avec une vieille ruine et un ensemble de grottes⁶⁶, diverses statues et groupes⁶⁷, ainsi que des folies, à savoir un monument funéraire portant la devise *Vanitas vanitatum*, une grotte avec des fontaines-surprise, dans laquelle on pouvait voir une statue de Diogène de Sinope, une cellule, occupée par la statue d'un ermite, un siège qui mouillait les vêtements de celui qui l'utilisait. Les autres sources relatives à Boekenberg apportent d'autres informations supplémentaires⁶⁸ ; et la description que fournit Dehaen, est, entre autres, particulièrement impressionnante⁶⁹.

Il ressort de l'examen des données ici évoquées que la tour chinoise était la construction la plus impressionnante du domaine. La description circonstanciée de

selon la littérature sur Boekenberg, aucun exemplaire complet. Le texte est publié dans J. B. STOCKMANS, *op. cit.*, pp. 207-208, note 1.

⁶¹ J. FORBES, *Journal of a Horticultural Tour Through Germany, Belgium, and Part of France, in the Autumn of 1835*, Londres, James Ridgway and Sons, 1837.

⁶² J. PROOST, *op. cit.*

⁶³ Cela ne se déduit pas seulement des réflexions de Neill (voir note 59) mais aussi du fait que Charlé de Tyberchamps choisit Boekenberg entre tous les châteaux de la région d'Anvers pour commencer son ouvrage.

⁶⁴ I. Fr. J. CHARLÉ DE TYBERCHAMPS, *op. cit.*, p. 71. La ruine, la grotte et un des ponts se rapportent à l'ensemble des grottes, qui est lié au pont de rochers avec la tour de chasse.

⁶⁵ Aménagement de jardin, plantations, serres et autres édifices de jardins ne sont pas repris dans notre liste.

⁶⁶ Le pont de rochers encore existant avec la tour des chasseurs.

⁶⁷ Un berger avec son troupeau de moutons et ses chiens, un loup qui attaque un taureau ; un groupe de nains ; un ivrogne.

⁶⁸ À savoir des groupes de statues : *Venus et Amor* ; un lion qui attaque un cheval (RATINCKX, circa 1830) ; des garçonnets au jeu, des vieillards (J. FORBES, *op. cit.*). Ratinckx mentionne aussi un théâtre en plein air décoré de bustes.

⁶⁹ Des fontaines-surprise dans le pont à l'arrière du château et dans la porte du château près de ce pont ; un pont couvert qui mène à une cabane de garde-chasse ; une place ronde avec un groupe d'enfants qui jouent avec des raisins ; un groupe formé « de l'ours avec les Savoyards » (une chasse à l'ours ?) ; et d'autres groupes. Il évoque par ailleurs des « constructions, semblables à une prison, avec des rochers et des personnages » ; un pavillon non loin du troupeau de moutons et un grand pont semi circulaire au-dessus de l'étang. La brochure de Dehaen cite encore des éléments du jardin français, à savoir des vases et « une méridienne en forme de boule » (un cadran solaire), et à droite du château, près de l'entrée, un parc avec huit couloirs disposés en étoile qui convergent vers un espace circulaire au centre duquel un groupe représente Vénus, Amor et Jupiter entourés des bustes de 16 consuls et empereurs romains. Il mentionne encore des images de Vénus Anadyomène, d'enfants et d'animaux, répartis sur tout le terrain (J. PROOST, *op. cit.*, pp. 19-22).

Neill (1823)⁷⁰, complétée par celle de Dehaen (1838)⁷¹ et d'autres⁷², ainsi que des sources iconographiques fournissent une image précise de sa structure, de ses finitions et des fonctions assumées par cette construction. Haute d'environ 26 à 30 mètres, cette tour comportait six étages, pourvu chacun d'une galerie. La finition décorative de l'extérieur était faite de peintures à la chinoise et d'une couronne en bronze doré, composée de quatre serpents enchevêtrés, supportant un motif en forme d'ananas. Des chaînes dorées reliaient la couronne à la balustrade. À l'intérieur de l'édifice, le petit salon rond du rez-de-chaussée était doté d'un mobilier assorti. On l'utilisait occasionnellement pour y prendre le thé et le café. Les murs étaient ornés de peintures et quatre statues chinoises étaient disposées dans des niches flanquées de pilastres aux ornements dorés. Trois portes dissimulaient des armoires murales destinées à abriter des livres et à la vaisselle. Une quatrième porte menait à l'escalier.

⁷⁰ « *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. In the lower apartment are four niches, which we found to be concealed doors ; one leading to the staircase, and the others to presses, where books, tea-equipage, &c. may be kept. On the ceiling, over the arches of the staircase, a group of celestials is represented, looking down on us mortals below. As the light which falls on the painting above is powerful, and as the spectator sees it as it were through a tube, the effect is very striking. As we ascended, we paused at various successive balconies, the prospect of course increasing in extent as we gained height. From the summit we had a view of the country for about twenty miles in every direction. Antwerp was distinct, and in a clear day the spires of Malines are seen. A large reservoir at the top is said to be capable of containing 100 tons of water: this feeds various fountains below, some of which are, as usual, contrived to give the inquisitive a wetting. The ornaments of the highest part are fantastical: the whole is surmounted by four large brazen, or at least gilded, serpents, intertwined ; and the apex is formed by a fruit of the ananas. The extreme height is 120 French feet, or somewhat more than 100 English* » (P. NEILL, *op. cit.*, pp. 98-99).

⁷¹ « Le plan de cette tour est carré mais ses angles cependant sont creusés en demi-lune. Elle compte cinq étages, entourés de galeries dont chacune représente un parasol. La partie supérieure est couronnée d'un plumet d'où pendent des chaînes dorées. À l'extérieur, la tour est peinte à la chinoise et sa hauteur, divisée par ses galeries à chaque étage, lui donne un air de grandeur et de hardiesse tout en restant fort élégante néanmoins. La tour fut construite selon les meilleurs exemples de l'architecture chinoise. Malheureusement, le nom de l'architecte ne nous est pas parvenu. Le premier étage à l'intérieur représente un salon circulaire, richement orné de huit pilastres et quatre statues chinoises placées dans des niches. La tour est creuse ; le plafond du troisième étage montre un tableau étonnant qui représente des Chinois autour d'une balustrade sur laquelle sont perchés de magnifiques perroquets multicolores. Les divers personnages sont si magistralement représentés que l'on croirait vraiment avoir des êtres vivants sous les yeux, auxquels ne manquerait que la parole. Cette peinture surpasse de loin celles du peintre Lebrun, que l'on peut admirer dans la salle du grand escalier du château de Versailles. La toile est riche en couleurs et en composition et on la tient pour un des chefs-d'œuvre de Herreyns. Un bel escalier en spirale, orné de bustes mène aux étages. L'ameublement est entièrement assorti au style de la construction. La tour chinoise de Boekenberg est unique en son genre dans cette région et c'est un chef-d'œuvre d'architecture ; bien qu'elle ait plus de 26 mètres de haut, elle allie à la puissance l'agrément et la décontraction. Le bâtiment a coûté environ 200 000 francs » (J. B. STOCKMANS, *op. cit.*, p. 209).

⁷² J. PROOST, *op. cit.*, p. 21 ; J. B. STOCKMANS, *op. cit.*, p. 207.

Le parquet était incrusté de motifs chinois. Les étages supérieurs étaient pourvus de galeries qui permettaient de voir la peinture sur toile tendue au troisième étage. Cette œuvre, réalisée par Willem Herreyns (1743-1827), représentait des personnages qui regardaient d'un balcon (Fig. 27). Ils portaient des vêtements exotiques et des perroquets les accompagnaient⁷³. L'escalier en spirale qui reliait tous les étages était orné de bustes et conduisait à la terrasse la plus élevée, d'où la vue s'étendait jusqu'à Lierre et même Malines. Le dernier étage de cette pagode comportait un réservoir d'eau destiné à alimenter les jeux d'eau du parc.

Comme J. Immerzeel nous en informe, l'architecte de cette tour impressionnante était Jan Kaulman (1764-1812)⁷⁴. Elle aurait été construite, en 1805, au plus tard⁷⁵. Certains éléments importants de l'intérieur furent mis en vente lors de la vente publique, en 1912, des biens du châtelain d'alors, Paul-Marie Cogels. C'est à cette occasion que disparurent notamment la toile de Herreyns⁷⁶, et de nombreuses statues de personnages chinois⁷⁷. La commune de Deurne acheta une partie du domaine contenant le château et la tour, et ouvrit le parc au public en 1828. L'étang-miroir situé au pied de la tour chinoise, modifié par Keilig aux alentours de 1859 et relié à la serpentine, fut transformé en piscine publique en 1934. La tour, ravalée au rang d'élément décoratif bizarre fit l'objet de quelques transformations décoratives⁷⁸. L'absence complète d'entretien de cette construction unique amena à la démolition de ses étages supérieurs, tandis que son rez-de-chaussée était transformé en cafétéria.

⁷³ En 1823, De Bast chante déjà les louanges de ce plafond peint : « Parmi ses productions plus récentes, un plafond et plusieurs détails intérieurs de la belle tour chinoise, une des plus magnifiques imitations de ce genre qui existent en Europe, dont il a surveillé la construction à la campagne de feu M. le banquier Smets, à Deurne près d'Anvers » (L. DE BAST, *Annales du Salon de Gand et de l'École moderne des Pays-Bas*, Gand, 1823, p. 117).

⁷⁴ J. IMMERZEEL, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden*, Amsterdam, J. C. Van Kesteren, 1842-1843, vol. 2, p. 98 (avec l'énumération de quelques ouvrages de Kaulman à Anvers). Le même auteur affirme que la tour était en bois, ce qui ne peut porter que sur les étages supérieurs ; le rez-de-chaussée est entièrement construit en pierre. Les descriptions susnommées du domaine ne connaissent pas l'architecte, même si Ratinckx mentionne un certain Koelman comme auteur de la peinture qui orne le plafond. Tout aussi intéressante est la remarque de De Bast (voir note 73) selon laquelle Herreyns aurait accompagné la construction de la tour.

⁷⁵ La tour se trouve sur un plan du domaine, établi en 1805 par le géomètre Witdoeck et que l'on a, à l'époque, conservé au château (J. B. STOCKMANS, *op. cit.*, p. 206). Le même auteur mentionne une tradition qui daterait la tour entre 1800 et 1802.

⁷⁶ *Catalogue des tableaux anciens et modernes composant la collection de feu Mr Paul Cogels*, Anvers, 1912, n° 20. Toile, diamètre 251 cm.

⁷⁷ *Catalogue de la collection d'antiquités et objets d'art [...] délaissée par feu Monsieur Paul Cogels*, Anvers, 1912, n°s 640 (statue en terre cuite d'un Chinois avec une tête mobile) et 641-646 (statues en bois venues de la tour).

⁷⁸ Les balustrades sur les toits en surplomb des quatre premiers étages avaient déjà disparu autour de 1905. Dans les années 1920, des clochettes étaient attachées aux bords des toits, plus tard l'extérieur fut décoré de motifs chinois fort chargés (S. GRIETEN, « De Chinese toren... », *op. cit.*, p. 263).

En 1958, le Musée provincial Sterckshof à Deurne put faire l'acquisition de quelques restes de cette construction, et notamment de quatre panneaux figuratifs peints, dont une scène manifestement copiée du *Design of Chinese Buildings* (1757) de William Chambers⁷⁹. Des autres chinoiserie du domaine, il ne subsiste rien. Pourtant, en 1823, Neill faisait mention d'un pont chinois sur la serpentine et d'une jonque sur l'eau⁸⁰, tandis que Dehaen mentionnait, en 1838, une balançoire à la chinoise et un portique avec l'image d'une divinité chinoise situé tout près des tours⁸¹.

L'importance de Boekenberg dans l'histoire des chinoiserie architecturales érigées dans les Pays-Bas du sud, est évidente. La quantité et la variété d'éléments chinoisants qui y étaient regroupés, est en effet tout à fait remarquable. De plus, Boekenberg est l'un des rares domaines de cette région à disposer d'une tour chinoise monumentale. Le seul autre exemple bien documenté est celui de Laeken, avec sa pagode terminée en 1786⁸². Le fait que seuls Boekenberg et Laeken, qui était la résidence des gouverneurs des Pays-Bas, aient disposé de folies aussi monumentales, atteste de l'importance du domaine de Boekenberg, ainsi que du prestige, de la richesse, comme des ambitions de son maître d'ouvrage, Jean Guillaume Smets. La forme raffinée et les finitions somptueuses de cette tour chinoise soutiennent parfaitement la comparaison que Neill faisait en 1823 avec la pagode de Kew, qui reste la référence incontestée dans le domaine. Laeken, comme Boekenberg, témoignent également du milieu social dans lequel fleurit la chinoiserie au XVIII^e siècle. Ce goût de la Chine paraît, en effet, avoir été d'abord introduit par la cour, bientôt suivie par la plus haute noblesse, puis rapidement par des bourgeois fortunés. Ces derniers firent l'acquisition de domaines et se chargèrent de donner un habit contemporain à leurs parcs et à leurs châteaux, à l'instar de leurs nobles et illustres prédécesseurs. Le *pedigree* séculaire de ces propriétés ayant appartenu à la noblesse rejaillissait, bien évidemment, sur leurs nouveaux propriétaires. Quelques-uns d'entre eux réussirent à acquérir un titre de noblesse. Le commerçant Julien Depestre (1725-1774) marié à Isabelle Cogels, fille du banquier Jean-Baptiste Cogels d'Anvers, acheta, en 1758, le domaine de Seneffe. En 1768, il reçut le titre de comte de Seneffe et de Turnhout. L'embellissement du

⁷⁹ Inv. S58. 3a-d. Panneau, resp. 71 x 74 cm ; 84 x 118 cm ; 76 x 119 cm ; 120 x 45,5 cm. *Ibid.*, p. 264-265 (avec des illustrations).

⁸⁰ Voir la description note 70.

⁸¹ Voir la description note 71.

⁸² D'autres indications et données requièrent de plus amples recherches :

- le domaine Geerdegem près de Malines. Le comte Coloma l'acheta en 1786 et y fait aménager un jardin informel ainsi qu'une tour chinoise (X. DUQUENNE, *Het park te Wespelaar*, *op. cit.*, p. 37) ;
- une pagode dans laquelle se trouvait une maison d'été de trois étages, dans le jardin du sieur Bertrand à Bruges (P. NEILL, *op. cit.*, p. 26). Cette mention se rapporte au domaine Veltem à Sint-Kruis, près de Bruges, propriété du marchand d'armes François Bertram. La construction à la chinoise fut démolie en 1970 (*Veelvuldige Chineesche Gezichten* 2006, p. 42) ;
- la pagode d'Anvers, à ce jour connue seulement par la photo qu'en a faite Joostens en 1864 et par le dessin de Linnig en 1865 (voir *supra*).

La tour chinoise projetée pour le domaine du prince de Croy à Baudour, publiée dans *Le Rouge* (voir *supra*) ne fut jamais réalisée.

château, réalisé à la commande des époux Depestre et, plus tard, de leur fils Joseph, comportait notamment une chambre chinoise, tandis qu'en 1780, fut aménagé un jardin informel enrichi de fabriques⁸³. Certains bourgeois nantis jouèrent donc un rôle de précurseurs. C'est le cas notamment du banquier de la cour, Adrien Ange Walckiers de Tronchiennes qui fit, en 1765, aménager à Schaerbeek le premier jardin anglo-chinois du pays. Par l'achat, en 1798, de Boekenberg, un domaine au passé prestigieux, Jean Guillaume Smets s'inscrivait donc dans une tradition établie. La création de la tour chinoise, comme élément de l'embellissement contemporain du domaine, ne marque pas seulement un sommet dans la tradition de la chinoiserie du XVIII^e siècle aux Pays-Bas méridionaux : Smets avait aussi introduit à Boekenberg un élément qui, par sa cherté, sa rareté mais surtout par son prestigieux cadre de référence – à savoir les domaines royaux et nobles dans le pays et à l'étranger – fonctionnait comme le puissant symbole de l'appartenance à une élite.

Lorsque Boekenberg fut construit, une évolution sociale radicale changeait la société dans l'Europe tout entière, préfigurant une ère nouvelle. Néanmoins, au cours du XIX^e siècle, les folies à la chinoise garderont leur place dans les catalogues de fabriques de jardin. L'exotisme est en effet de toutes les époques, et la Chine en resta longtemps un véhicule rêvé, car si les chinoiseries restaient des miroirs de l'Orient, elles reflétaient aussi l'image que l'Occident avait de lui-même.

⁸³ X. DUQUENNE, *Le château de Seneffe*, op. cit., pp. 1, 210-213, 225-226.

Cabinets de laque et autres chambres chinoises

Xavier DUQUENNE

L'avènement de la mode chinoise à la seconde moitié du XVII^e siècle a suscité en Europe l'aménagement de « chambres chinoises », parfois tapissées de panneaux de laque. Parmi les plus connues figure celle créée en 1695 pour Henriette-Amélie d'Anhalt-Dessau à Leeuwarden (Hollande), remontée au Rijksmuseum d'Amsterdam.

Cette pratique fut continuée au siècle suivant, comme en témoignent, entre autres, le salon de laque fait pour l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche au château de Schönbrunn vers 1770, et de nombreuses « chambres chinoises » apparues dans les anciens Pays-Bas autrichiens et au pays de Liège au XVIII^e siècle¹. Les plus remarquables et aussi les moins fréquentes étaient des cabinets ou chambres de laque, c'est-à-dire dont les murs étaient couverts de panneaux de laque du Japon ou de la Chine – ces derniers étant importés généralement par le Coromandel, région côtière de l'Inde, au sud de Madras². Ces chambres étaient en général enrichies d'un mobilier de laque et d'autres éléments décoratifs en laque, porcelaine ou autre ainsi que de tissus ou papiers peints assortis.

Le laque du Japon, le plus souvent à fond noir, peut avoir un relief accentué, tandis que celui de la Chine a un décor assez chargé, plus coloré, souvent à fond brun-rouge ; la décoration des deux est généralement rehaussée d'or. Ces panneaux proviennent de paravents ou de coffres. Quant à la matière du laque, il s'agit de couches successives,

¹ Pour un exposé d'ensemble (moins détaillé que le présent), voir X. DUQUENNE, « Le goût chinois en Belgique au XVIII^e siècle », dans *Chinoiseries*, Bruxelles, Centre Albert Marinus, 2009.

² W. DE KESEL et G. DHONT, *Coromandel lacquer screens*, Gand, 2002.

sur panneau ou âme de bois ou autre, d'un vernis coloré, la laque, provenant de la résine de l'arbre *Rhus vernicifera*.

L'exemple supérieur était le cabinet de laque de Charles de Lorraine, qui exerça la charge de gouverneur général des Pays-Bas autrichiens de 1749 à sa mort en 1780. Ce prince, outre sa fonction (surtout représentative) et outre la chasse, poursuivait de nombreux sujets d'intérêt culturel : théâtre, musique, science amusante, histoire naturelle, architecture, arts décoratifs etc. Il était dominé par la passion du collectionneur. Ces inclinations, jointes à son penchant dépensier et à la mode chinoise, qui battait alors son plein, le conduisirent entre autres à s'aménager des chambres chinoises, pourvues de décoration, de mobilier et d'objets chinois, parfois au sens large. La provenance des pièces d'Extrême-Orient était variée, l'importation s'étant développée depuis la seconde moitié du XVII^e siècle par la voie de « compagnies des Indes » européennes, y compris la Compagnie d'Ostende, fondée en 1722 mais qui ne vécut que dix ans. Charles de Lorraine en achetait aux antiquaires ou marchands de « jolités », entre autres, à Bruxelles, la veuve Janti et les De Reus.

Pour le prince, limitons-nous à ses deux cabinets de laque, l'un – de loin le principal – au palais de Bruxelles, l'autre non loin, en son nouveau château près de Tervuren. Depuis l'incendie du palais de Bruxelles en 1731, la cour avait été déplacée tout près, dans l'hôtel d'Orange, dont Charles de Lorraine, beau-frère de l'impératrice Marie-Thérèse et son gouverneur général aux Pays-Bas, avait fait commencer en 1758 le remaniement. La nouvelle façade, première réalisation néoclassique importante de la capitale, est due vraisemblablement à l'architecte lorrain Jean-Nicolas Jadot. Mais c'est déjà avant cela, dès 1751, peu après son inauguration effective de gouverneur général, que pour assouvir sa passion chinoise, il en établit le sanctuaire, le cabinet de laque, à la cour de Bruxelles.

Il s'agissait d'une grande chambre au premier étage, au milieu de son appartement, entre son bureau et sa chambre à coucher – c'est dire qu'il y passait constamment. L'endroit fut amélioré par la suite, dans le contexte du remaniement du palais : ainsi, en 1762, ce fut un nouveau plafond en stuc, et dix ans plus tard, un nouveau parquet et une nouvelle cheminée, tandis que s'ajoutaient des objets des « Indes » (terme visant le plus souvent la Chine).

Visitions à présent le cabinet de laque, comme on pouvait le faire à l'époque de sa splendeur – en fait, la partie la plus intéressante du palais, y compris le cabinet de laque, était régulièrement ouverte au public. Comme tout a disparu – à la suite d'un certain écrémage général ordonné par Joseph II, neveu et héritier du prince – la description en est rendue possible principalement par les archives relatives aux travaux du palais, à son ameublement et à la succession du prince, ainsi qu'aux relations de visiteurs³. Les murs et les portes du cabinet de laque sont couverts, sur presque

³ A. G. R., *Maison de Charles de Lorraine*, 54, documents sur les travaux au cabinet de laque en 1751 et leur paiement en 1752 ; 61, devis du stucateur Moretti, 1759 ; 48, comptes et factures de peinture du plafond par J. J. Krafft, de livraison d'une cheminée de marbre noir par Joseph Boreux et pour l'application à celle-ci de bronzes dorés par J. Rutty, 1772 ; *Tribunal aulique*, 2500, procès de l'architecte de la cour J. Faulte contre J. A. Moretti, 1763 (indique que le modèle du plafond a été dessiné par Faulte) ; S. E. G. (*Secrétairerie d'État et de Guerre*), 2082, requête du 19 sept. 1767 de A. Moretti ; 2630, f. 73-95, *Inventaire des*

toute la hauteur, d'anciens panneaux verticaux de laque de Chine à fond noir, sauf certaines parties peintes en vert et au milieu desquelles il y a quelques applications de laque. Ces panneaux alternent avec huit grands trumeaux à miroir (entre autres à la cheminée). L'ensemble est entouré d'encadrements sculptés et dorés. Au plafond ont été modelés en stuc, par Antonio Moretti, des motifs chinois tels que végétaux, oiseaux et constructions (village, tours, fort et port), décor rehaussé en peinture et dorure. Au milieu est suspendu un lustre de bronze doré chargé de quantité de figures et fleurs chinoises de porcelaine ; aux murs sont appliqués six luminaires à trois branches ornées de fleurages en cuivre battu et doré. Les deux portes, dans l'enfilade longeant les deux fenêtres, sont surmontées d'une toile peinte, vraisemblablement à sujet chinois.

La cheminée est en marbre noir, richement ornée de bronze doré, et le parquet est en marqueterie de bois variés ; tous deux ont sans doute échappé au style chinois. Les tentures des fenêtres sont en damas cramoisi fleuragé et bordé de franges d'or. Le mobilier se compose de quatre encoignures à panneau de laque de Chine garnies de bronze doré et à dessus en brèche d'Alep (marbre brun clair surtout), d'une commode de laque du Japon à bronzes dorés et à dessus de marbre portor (Portoro, noir à fines veines jaunes, d'Italie) ; ces cinq meubles ont sans doute été montés à Paris, qui avait la spécialité de ce travail⁴. Il y a encore deux grands coffres en laque du Japon, quatre chaises de laque, trois tables, des consoles au bas des trumeaux ainsi que deux vitrines. Ces vitrines sont en forme de maisonnette chinoise, en glace, avec monture en bronze doré ; elles contiennent des étagères et des tiroirs. Sur et dans les meubles, ainsi qu'aux murs, on admire quantité d'objets chinois. Au milieu de la pièce est exposé, sur une table d'acajou, un pavillon chinois en ivoire ajouré, travail prodigieux comprenant un salon à colonnade surmonté d'un belvédère et donnant sur un jardin garni d'arbres, de figures, d'animaux et de deux gloriottes, ensemble protégé par une

*différentes pièces de laque et figures chinoises qui se trouvent dans la chambre de laque, 1780 ; Conseil des Finances, 2036, requête [1776] en paiement du sculpteur André Walravens pour ses factures de 1759 et 1760 ; 7619, consulte du 10 mars 1781 du Conseil des Finances, avec, en annexe, Extrait de la liste des effets pour le fidéicommiss, n° 9 (pièces à maintenir au palais) ; Manuscrits divers, 2666, inventaire successoral de Charles de Lorraine au palais de Bruxelles, f. 17. Voir M^{re} GARAMPI, « Impressions de voyage [...] », *Revue bénédictine*, t. 7, 1890, p. 162, en 1762 (panneaux de laque noirs) ; I. SMETS, « Van Salzburg naar Brussel in 1763 », dans G. BERINGS, e. a., *Reizen en reizigers in Brabant*, Bruxelles, KU Brussel, 1993, pp. 210-211, lettre du 17 octobre 1763 de Léopold Mozart affirmant entre autres que Charles de Lorraine fait lui-même de la laque ; Th. PENNANT, *Tour on the Continent*, Londres, 1948, p. 168, en 1765 ; *Le Guide de Flandre et de Hollande*, Paris, 1779, p. 149 ; *Catalogue des effets précieux [...]*, Bruxelles, de Boubers, 1781, surtout p. 43-62 ; *Charles-Alexandre de Lorraine [...]*, Bruxelles, Europalia Österreich, 1987 ; C. LEMAIRE, « Les intérêts scientifiques de Charles-Alexandre de Lorraine », dans *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, t. 3, 1988, pp. 103-146 ; M. GALAND, « Le cabinet d'histoire naturelle de Charles de Lorraine : une description autographe », *Nouvelles Annales Prince de Ligne*, t. 7, 1992, pp. 159-181 ; C. DUMORTIER, P. HABETS, e.a., *Bruxelles-Tervueren. Les ateliers et manufactures de Charles de Lorraine*, Bruxelles, C.F.C. éd., 2007, avec en p. 41 le plan du premier étage du palais de Bruxelles, indiquant le cabinet de laque.*

⁴ T. WOLVESPERGES, *Le Meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Racine, 2000.

caisse de verre montée en acajou. Sur la cheminée, un gradin expose une pendule à figures et arbre chinois en bronze doré chargé de fleurs émaillées, cette pendule étant entourée d'objets chinois. Aux panneaux de laque sont fixées des consoles également noires, rehaussées de bronze doré, qui présentent encore des objets chinois variés.

Au total, il y a environ six cents objets chinois, en laque surtout, et aussi en porcelaine, bronze, cristal de roche, ivoire, ambre, nacre, pierre de lard (stéatite) etc. Ce sont des statuettes, pièces de table, cabarets, boîtes en tout genre et autres curiosités, dont le caractère encyclopédique est cependant encore largement dépassé par l'immense collection d'histoire naturelle, qui se double au reste d'une ambition scientifique. Tout ce décor chinois a d'ailleurs incité le prince Charles à faire lui-même de la laque. Et malgré l'abondance, on est frappé par l'harmonie, la cohérence de ce riche ensemble.

Voyons-en encore quelques objets de plus près, tous de la Chine : des boîtes et autres récipients en laque rouge, verte et d'or, une cassette de laque rouge qui en renferme cinq autres, des pots de porcelaine, une figure de bronze, deux chevaux montés, en cuivre argenté et doré, deux éléphants de bronze portant chacun un vase de bronze, deux tourelles en nacre, des plateaux incrustés de nacre, une pagode en pierre de lard, une pharmacie très élaborée, une grande lunette d'approche, un instrument à vent avec plusieurs tuyaux de différentes longueurs, des peignes, des pipes, une balance, des manuscrits, un paquet de pinceaux, une boule d'ivoire ajouré qui en contient plusieurs autres, deux figures d'ambre, des blocs d'encre de Chine...

En 1777, Charles de Lorraine se fit construire, sur les plans de Laurent Dewez, un château à Tervuren, en pleine campagne cette fois, son antique château près du village étant gagné par la vétusté. La nouvelle demeure, quasi achevée et meublée à sa mort, fut démolie peu après et tomba dès lors dans l'oubli. Pour sa décoration intérieure, le prince était resté fidèle au goût chinois de sa génération, malgré le changement de mode. Il y avait là de nombreux éléments chinois ou de goût chinois, tels que des chaises d'un nouveau genre anglais, en acajou. Et surtout, une des trois pièces de l'appartement princier était un cabinet de laque, dont les murs étaient chargés de panneaux de laque du Japon et de satin blanc peint de figures chinoises, ainsi que de trumeaux à miroir ; la magnificence de ce cabinet était rehaussée entre autres par deux vases de laque montés en bronze ciselé et doré⁵.

Le comte de Cobenzl, premier ministre de Charles de Lorraine de 1753 à 1770, était lui aussi un grand amateur et collectionneur d'art. Aussi avait-il aménagé dans son hôtel à Bruxelles deux chambres chinoises voisines, soit une « chambre en laque de la Chine » et un « cabinet à porcelaines » de Chine. En 1764, il avait annoncé à son ami amateur d'art à Anvers, van Schorel de Wilrijck, son intention de se former un cabinet de laque, et bientôt, van Schorel lui répondit qu'il avait repéré douze chaises, dont quatre au bois noir et or et coussins rouges, et Cobenzl demanda de lui en faire montrer une. Tant et si bien qu'il entreprit aussitôt son projet de cabinet de laque. Van Schorel collectionnait lui-même des laques, et possédait entre autres un meuble à treize tiroirs, laqué à fond noir aventuriné et décoré à l'or et à la nacre.

⁵ X. DUQUENNE, « Le nouveau château de Charles de Lorraine à Tervuren », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 77, 2008.

La chambre de laque de Cobenzl, terminée vers 1765, se distinguait surtout par son ensemble de panneaux muraux, rehaussés d'encadrements dorés, et comprenait un grand coffre de même laque présenté sur un pied richement sculpté et doré, ainsi que douze chaises en laque à coussins de cuir à « peintures indiennes », sans doute chinoises⁶. Quant au « cabinet à porcelaines » du ministre, c'était une chambre d'exposition consacrée à sa porcelaine chinoise préférée, le bleu et or, c'est-à-dire un monochrome bleu plutôt foncé avec de légères décorations à l'or : en 1759, il en possédait plus de 2 000 pièces, vases, fontaines, assiettes, plats, service à thé, terrines, écriitoires, etc. Ces porcelaines étaient exposées sur d'innombrables petites consoles appliquées, en correspondance, à la boiserie des murs, ainsi qu'au pied de ceux-ci, sur deux tables et dans deux vitrines. Outre les trois fenêtres sur le jardin, l'ensemble pouvait être éclairé principalement par deux lustres de porcelaine bleue et or garnis de cuivre doré. Et ailleurs dans l'hôtel on pouvait voir encore des objets de la Chine, tels que laques ou figures en terre. Outre un service en porcelaine de Tournai, Cobenzl s'était commandé en Chine, en 1759, un service en bleu et or, à ses armes⁷.

Autre exemple de cabinet de laque, le principal homme d'affaires du pays, Julien Depestre, devenu en 1768 comte de Seneffe et de Turnhout, ainsi que son épouse, Isabelle Cogels – deux familles qui avaient été très actives dans le commerce des Indes, disposaient en leur hôtel à Bruxelles, avant 1775, d'un « cabinet chinois » comportant huit panneaux muraux de laque encadrés de bois doré, ainsi que douze sièges assortis et deux dessus de table en laque⁸. En leur château de Seneffe aussi, construit sur les plans de Dewez, ils avaient aménagé vers 1770 une chambre chinoise, chambre à coucher de grandeur moyenne, dont une grande partie était arrangée à la chinoise : outre l'adoucissement du plafond, chargé d'une frise en stuc de palmiers, maisons et autres motifs, deux trophées de bois peint jouxtant les deux portes en enfilade, la taque de cheminée représentant un dignitaire assis sur un char dont les deux pousseurs sont prostrés, la tenture des murs en coton imprimé à dessins végétaux – surtout des

⁶ A.G.R., S.E.G., 1235, f. 370-372, lettre du 5 juin 1764 de van Schorel de Wilrijck à Cobenzl renseignant douze chaises pour former le cabinet de laque projeté ; 2643, f. 38¹⁻², facture du peintre doreur Fr. Van Swaes pour 1761-1766, citant en août 1764 le cabinet et le coffre de laque ; Archives de l'État en Région de Bruxelles (A. E. R. B.), *Notariat*, 6981, acte 20, inventaire de la mortuaire de Cobenzl, 3-17 février 1770, f. 21 ; *Liste d'une partie des effets précieux [...] qui seront vendus à l'hôtel de feu S.E. le comte de Cobenzl [...]*, Bruxelles, 1770, lots 1-3 ; *Catalogue des tableaux [...] du cabinet de Monsieur van Schorel, seigneur de Wilrijck, ancien bourgmestre d'Anvers [...]*, Anvers, 1774, pp. 395-397. Pour la correspondance de Cobenzl, voir X. DUQUENNE, *Inventaire analytique de la correspondance générale du comte de Cobenzl (1718-1770)*, Bruxelles, Archives Générales du Royaume, 2004.

⁷ Inventaire cité n. 6, f. 18-21 surtout ; A. G. R., S. E. G., 1241, correspondance de 1756-1758 entre Cobenzl et De Vooght, à Bruges ; 1249, correspondance de 1757 entre Cobenzl et l'abbé Wouters ; 1098, correspondance de 1758 de Cobenzl avec Coppieters, à Bruges ; 1195, correspondance de 1759 entre Cobenzl et Poloni, à Rome ; 1169, correspondance de 1759 entre Cobenzl et le ministre de Lesseps, à Paris ; 1251, lettres des 23 mars, 5 avril, 7 mai et 11 juin 1759 d'un correspondant anonyme de Cobenzl, à La Haye (service armorié et porcelaine bleu et or) ; 1203, correspondance de 1762 entre Cobenzl et Rigot, à Paris ; *Liste* citée n. 6, lot 121.

⁸ A. E. R. B., *Notariat*, 8228, notaire J. De Mendivil, inventaire de la mortuaire de Julien Depestre, 3 mai 1775 – 1^{er} avril 1776, f. 154.

palmiers – en « ombre chinoise », ainsi que les rideaux des deux fenêtres en soie de Pékin verte.

L'ameublement comportait un lit en alcôve en bois peint à la chinoise, deux cabinets en laque de Chine sur pieds sculptés peints en rouge et dorés, un cabinet en laque du Japon sur pieds, un bureau d'encoignure en laque avec dessus de marbre griotte, ainsi que deux fauteuils et deux chaises couverts de même toile chinoise que les murs. L'ambiance était complétée par quantité d'objets chinois, tels que lanterne en porcelaine, magots en porcelaine et en pierre de lard, ainsi que vase monté en bronze avec bouquet de tulipes en porcelaine. Quant à la frise de grecques qui borde le parquet et le haut des murs, c'est un motif repris de l'Antiquité romaine, chère à Dewez, mais qui apparaît aussi en Chine⁹.

Enfin, dans l'hôtel du banquier Ories, à Bruxelles (quai au Bois de Construction, 9), se trouve une chambre chinoise pouvant dater des environs de 1775. Les murs en étaient tendus de soie bleue de Pékin fleuragée, entourée de moulures dorées, et une soie semblable garnissait quatre fauteuils. Le genre se complétait par quatre dessus de porte ovales peints aux scènes chinoises, une commode laquée à la chinoise et un petit service à chocolat en porcelaine chinoise. L'adoucissement du plafond présente, aux angles, des scènes chinoises peintes¹⁰.

D'autres chambres chinoises variées sont encore visibles dans le pays : pièces tendues de soie peinte et de papier peint de Chine, de toiles peintes ou de peintures murales ou sur plafond dans le genre chinois, etc.¹¹.

⁹ X. DUQUENNE, *Le château de Seneffe*, Bruxelles, l'auteur, 1978, pp. 210-213 (la décoration fixe subsiste partiellement, le mobilier a disparu).

¹⁰ A. E. R. B., *Notariat*, 8868, notaire N. Van Cauwelaert, au 7 juillet 1789 et jours suivants, inventaire de l'hôtel Ories. Voir A. GILSON et B. GOCHET, « La Maison Hanséatique », dans *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 4^e trimestre 1986.

¹¹ Voir l'exposé d'ensemble cité n. 1.

Les chinoiseries dans les cuirs dorés des Pays-Bas du Sud

Pascal DONDERS

L'industrie des cuirs dorés connaît, après quatre cents ans de prospérité, un déclin au XVIII^e siècle, dans les Pays-Bas du sud. Cependant, nous avons pu identifier la présence d'un atelier bruxellois qui a, à cette époque, réalisé des décors à la « chinoise » sur lequel nous voudrions attirer l'attention ici.

Pour tenter de mettre en évidence l'importance de cette production, nous allons établir une chronologie de l'industrie des cuirs dorés en Europe, évoquer quelques centres de productions étrangers aux Pays-Bas du sud, et ensuite analyser deux ensembles provenant de cet atelier bruxellois ayant appartenu à Cornelis T'Kint.

Historique de l'artisanat des cuirs dorés

On ne peut parler des cuirs dorés sans en évoquer le cheminement au travers des âges et des pays. Partis des déserts sahariens, ils font escale quelques siècles durant dans la péninsule ibérique avant de conquérir l'Europe entière. Grâce à leur beauté, ils s'invitent à toutes les cours d'Europe et dans tous les hôtels bourgeois. L'ensemble de la littérature s'accorde sur le fait qu'il convient de faire remonter les origines des cuirs dorés au Proche ou au Moyen-Orient, voire à l'oasis de Ghadamès¹. Confirmant cette hypothèse, Eloy Koldeweij mentionne l'ouvrage de l'écrivain tunisien du XII^e siècle, Ebn'Abd el-Noûr el Hamîri el toûnisi, intitulé *El Roûdh el-mo'attâr fî akhbâr el-aqtâr* dans lequel il est dit que les cuirs dorés furent réalisés pour la première fois dans cette

¹ E. HALASZ CSIBA, *Le Cuir à fleur de peau*, Paris, Adam Biro, p. 122 ; J.-P. FOURNET, « Tentures et décors en cuir doré du XVI^e au XVIII^e siècle », *L'Estampille. L'Objet d'Art*, n° 413, 2006, pp. 62-79, p. 64 ; E. KOLDEWEIJ, « Die Geschichte des Goldleder », dans H. GLASS (dir.), *Bedeutende Goldledertapeten 1550-1900*, Essen, Kunsthandel Glass, 1998, p. 18.

ville, et ce à partir du VI^e siècle². On ne connaît cependant pas la technique de mise en œuvre de ces cuirs, et on ignore également s'ils étaient dorés, peints ou même estampés.

Bénéficiant de la présence mauresque, l'artisanat des cuirs dorés s'est développé dans la péninsule ibérique. On y retrouve la trace de cette activité dès 1065 dans un privilège accordé par le roi Ferdinand I^{er} de Leon, qui fut ensuite prolongé, en 1197, par Alphonse IX, lequel obligeait les habitants de la petite localité de Castro de Los Judios à verser, entre autres, chaque année deux *guadamecis* à la cathédrale de Leon³. Il faut toutefois attendre le XIV^e siècle pour pouvoir entrevoir plus clairement l'histoire des cuirs dorés espagnols⁴, au travers d'un certain nombre de commandes, de textes d'archives et de règlements de guildes. On dénombre, en Espagne, plusieurs centres de production dont le principal est évidemment Cordoue ; une ville qui donna son nom, de manière générique, à l'ensemble des cuirs exportés en Europe. Reconnue très tôt, la prépondérance de Cordoue sur les autres centres de production est décrite en ces termes, en 1575, par Ambrosio de Moralès :

Le commerce du cuir est fort important et l'avantage que tire Cordoue de la bonne préparation des cueros est tel qu'aujourd'hui dans l'Espagne entière, toutes sortes de cuirs de chèvres, quel que soit l'endroit où ils ont été préparés, sont connues sous le nom de cordovanes, [...] Un autre avantage notable de Cordoue, c'est l'élégance de tout ce qui s'y fabrique et le profit qu'on en tire. Les basanes [peaux de mouton] servent à faire les *guadamecis* qui se travaillent si bien qu'on ne les égale en aucune partie de l'Espagne, et en si grande quantité, que Cordoue en approvisionne toute l'Europe et les Indes [l'Amérique]. Cette fabrication apporte beaucoup de richesse à la ville et donne à ses principales rues un joli aspect. En effet, comme on expose au soleil les cuirs un fois dorés, travaillés et peints, et qu'on les fixe sur les grandes tables pour les faire sécher, c'est un beau coup d'œil de voir les rues ainsi tapissées avec autant de splendeur et de variété⁵.

Rédigé pendant la période prospère de la ville de Cordoue et des autres centres de production des cuirs espagnols que furent Barcelone, Séville, Valence, Grenade, Madrid, Jaén, Valladolid, Lérida, Ciudad Real et Ciudad Rodrigo, ce témoignage reflète l'essor de toute une industrie qui va connaître, pour des raisons diverses au tournant du XVII^e siècle, un lent mais inexorable déclin. Un déclin qui va pousser de nombreux artisans ibériques à émigrer et à partir fonder des ateliers dans l'Europe entière, à savoir : Venise, Naples, Milan, Londres, Lille, Paris, Avignon, Marseille, Lyon et Malines, Bruxelles, Anvers et Amsterdam.

Dans les Pays-Bas du sud, l'origine de la production des cuirs dorés reste mal connue. Il y est, en effet, difficile de distinguer la production régionale des exportations. Toutefois, la plus ancienne mention attestée d'un cuir doré, remonte, dans nos régions, à l'année 1504 lorsque Luca Robinet livra, à Bruxelles, une *tapisserie de cuyr doré*

² E. KOLDEWEIJ, *Goudleer in de Republiek des Zeven Verenigde Provinciën. Nationale ontwikkelingen en de Europese context*, Amsterdam et Leiden, 1998, 5 vol. (thèse non publiée, université de Leiden), p. 19.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ J.-P. FOURNET, *op. cit.*

⁵ E. HALASZ CSIBA, *op. cit.*

faicte à la manière d'Espagne, pour un des palais de Philippe le Beau⁶. Comme le note Eloy Koldeweij, on ne sait si cette tenture fut réalisée par Luca Robinet lui-même ou par un autre doreur local, ou bien si elle fut importée de l'étranger. On ne peut exclure les deux premières possibilités car le 15 décembre 1511, Valentijn Klee, qualifié de *gouden ledermakere*, s'inscrit comme bourgeois de Malines. Précédemment inscrit comme bourgeois d'Anvers, on ignore s'il exerça déjà cette profession dans cette première ville. Valentijn Klee est le seul *gouden ledermakere* dont nous connaissons l'identité pour cette période. Néanmoins, la publication à Bruxelles en 1513, d'un important livre de « recettes », rédigé en néerlandais et intitulé '*T bouck va Wondre*, détaillant les principales étapes de la réalisation et de la décoration des cuirs dorés, nous apprend indirectement que d'autres artisans réalisaient également, à cette époque, des cuirs dorés dans nos régions et on peut, dès lors, supposer que ce mode de fabrication était relativement répandu.

Les décors « à la chinoise » dans les cuirs dorés européens

Malgré le déclin généralisé de l'industrie des cuirs dorés dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, nous conservons encore actuellement de nombreux exemples de cuirs présentant des décors à la « chinoise ». Les plus nombreux d'entre eux furent réalisés en Angleterre dans les manufactures londoniennes⁷. Leurs décors se caractérisaient par le traitement anguleux de petites architectures au sein desquelles s'animaient de nombreux personnages vaquant à des activités diverses. Ces cuirs étaient principalement utilisés sous forme de paravent mais se retrouvent également dans une série d'applications murales.

D'autres cuirs mettaient en scène des tableaux inspirés, entre autres, par Watteau et Boucher, et reprenaient des motifs très largement diffusés par les gravures, celles notamment de Huquier et Pillement.

Une synthèse de ces deux « tendances » principales se retrouve dans le grand salon du château Holic en Slovaquie. Ce château, résidence de l'empereur François de Lorraine, présente des cuirs datant selon l'historien d'Art Serfözü Szabolcs, de 1762-1765. Dans ce salon, nous retrouvons une excellente illustration de la cohabitation des deux influences citées ci-dessus. Des cuirs londoniens décorent, en effet, les murs tandis que des cuirs d'inspiration française prennent place dans les lambris et les vantaux de porte. En outre, et toujours selon Serfözü Szabolcs, les cuirs d'inspiration française seraient inspirés des gravures de Jean-Baptiste Pillement présent à la cour de Vienne entre 1763 et 1765.

Un autre ensemble de cuirs dorés, emblématique de cette production et des décors à la « chinoise », se retrouve dans la salle du conseil de l'Hôtel de Ville de Sneek aux Pays-Bas. Ils évoquent une série de saynètes dans un cadre de rocailles gracieuses.

⁶ E. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, p. 29.

⁷ Voir E. KOLDEWEIJ, « Gilt Leather Hangings in Chinoiserie and Other Styles : an English Speciality », *Furniture History*, n° 36, 2000, p. 60-101 ; et H. HUTH, « English Chinoiserie Gilt Leather », *Burlington Magazine*, n° 71, 1937, p. 25-35.

Les décors des cuirs dorés conservés dans l'église Saint-Berthuin de Malonne

L'ensemble malonnois, datant de 1755-1765, est composé de six cuirs insérés dans des stalles de style rocaille en bois ciré adossées aux murs nord et sud du chœur (Fig. 32). Les panneaux, d'une hauteur de 232 cm et d'une largeur de 176 cm, 232 cm et 215 cm, sont composés de bandes, horizontales ou verticales, « [...] d'environ 50 à 60 centimètres de côté, non pas cousues, mais collées l'une à l'autre par superposition des lisières, qui sont amincies sur une largeur de deux à trois centimètres de manière que l'épaisseur soit partout égale »⁸. Ce même texte nous apprend que ces cuirs furent restaurés *avec discrétion* peu avant la parution de ce texte, publié en 1935.

Les panneaux se distinguent par les caractéristiques formelles suivantes : nous y trouvons un cadre architectonique composé de rocailles horizontales dans les parties supérieures et inférieures, ainsi que des décors végétaux sur les bords latéraux auxquels s'ajoutent une envolée de rocailles, une profusion d'animaux fantastiques ou non, et la présence de kiosques et de pavillons d'inspiration orientale. Ces architectures sont disposées sur des arcades flottantes auxquelles mène un chemin sinueux ; elles sont coiffées de toitures « à pagode », et surmontées de croissants turcs, selon un usage qui consiste souvent à mélanger les différentes formes d'exotisme alors en faveur. À leur côté se dressent également un mât coiffé d'une corolle, ou un palmier. Il est à remarquer en outre que ces architectures n'accueillent aucun personnage ou scène de genre : le fait est suffisamment rare pour être ici souligné.

Grâce à une comparaison établie entre ces cuirs de Malonne et un ensemble de cuirs dorés conservés dans la salle du Conseil de l'ancien Hôtel de Ville de Furnes (Belgique, province de Flandre Occidentale) datés de 1768, pour lequel deux documents d'archives ont été conservés⁹, nous avons pu attribuer l'ensemble de Malonne à l'atelier du Bruxellois Cornelis T'Kint. Ces deux œuvres présentent en effet des analogies compositionnelles, architecturales, ornementales et des caractéristiques techniques nombreuses et interpellantes, ce qui nous permet de suggérer que ces deux ensembles semblent provenir du même atelier. Ce sujet fut le cadre de notre mémoire de fin d'étude intitulé *Les cuirs dorés de l'église Saint-Berthuin de Malonne et la fabrique du bruxellois Cornelius T'Kint* défendu à l'U.L.B. en septembre 2007.

L'atelier de fabrication de cuirs dorés de la famille T'Kint est mentionné pour la première fois vers 1687, année du mariage de Guillaume T'Kint et de Catherine de Roovere. Eloy Koldewey nous apprend effectivement que « *in deze jaren [1687] zal ook de goudleermakerij van 't Kindt al bestaan hebben* »¹⁰. Diverses autres mentions relatives à cette manufacture se retrouvent, tout au long du siècle, notamment dans un acte daté du 12 mars 1757, qui règle, à la fois, l'exemption des droits d'exportation pour la manufacture de cuirs dorés, et le brevet de fondation, par

⁸ F. COURTOY, « Les Cuirs peints de l'église de Malonne », *Namurcum*, 1935, n° 1, pp. 1-4. p. 2.

⁹ Stadsarchief Veurne, Oud Archief, n° 1491 et Stadsarchief Veurne, Rekeningenboek 1725-26.

¹⁰ E. KOLDEWEIJ, *op. cit.*

Cornelis T'Kint, d'« une fabrique de toiles peintes et cirées à ameublement »¹¹. Cette seconde activité, développée en parallèle de la fabrication de cuirs dorés, répondait au besoin de poursuivre l'activité économique de la fabrique durant l'été, saison durant laquelle les cuirs ne pouvaient pas être réalisés.

Mais le document le plus significatif pour la connaissance de cette manufacture est le tableau dressé par Philippe Moureaux¹². Pour réaliser cette précieuse description de l'activité économique dans les Pays-Bas autrichiens, Philippe Moureaux s'est basé sur un ensemble de documents d'archives conservés aux A. G. R.¹³, c'est-à-dire sur un recensement industriel datant de 1764, qu'il a complété par d'autres tentatives de dénombrements faites antérieurement et postérieurement. Ces documents nous apprennent que la manufacture de cuirs dorés ne comptait, en 1764, qu'un seul maître et que son propriétaire était Corneille T'Kint. Il n'y est pas fait mention d'octroi qui aurait été éventuellement accordé à cette fabrique. 34 ouvriers œuvraient alors à la confection des cuirs dorés, « [...] dont deux sont occupés à la presse, 12 à la peinture et dorure, 4 à mettre le vernis, 4 à coller les cuirs, 6 à préparer la teinture, deux à faire les desseins, deux à tanner les peaux et deux apprentis ».

La production annuelle est de 80 tentures, « [...] évaluées l'une parmi l'autre à florins 85, ce qui produit la somme de florins 6900 ». Les tentures sont écoulées « [...] à l'intérieur du pays et à l'étranger, en exemption de tous droits (acte du 12 mars 1757) ». Les matières premières, à savoir, les peaux de veaux et l'or battu proviennent de *ce país*, tandis que les teintures et l'huile de térébenthine provenaient « [...] de l'étranger, en exemption des droits d'entrée lorsqu'il s'adresse au Conseil des Finances, dont les États Généraux exigent deux pour cent de la valeur, pour droits de sortie ». Des droits de douane étaient perçus lorsque les cuirs pénétraient dans nos régions en provenance de l'étranger. Et lorsqu'ils s'exportaient dans les Provinces-Unies, 5% de la valeur était prélevé, alors que la Principauté de Liège ne retenait que le 60^e denier pour le transit. Il est encore mentionné qu'étant donné son faible développement dans le pays, cette industrie, « ne peut, par conséquent, servir de couverture à la fraude ».

Les documents d'archive étudiés par Philippe Moureaux nous fournissent également certaines informations concernant la fabrique de « toiles cirées peintes à l'huile pour l'ameublement » développée en parallèle à la production des cuirs. Elle se composait, en 1764, de deux maîtres : à savoir, Corneille T'Kint, actif depuis 1757, et N. Deturck qui y était mentionné depuis 1759. Il n'y a toujours pas de mention d'octroi ayant été accordé à cette fabrique. Le personnel se composait pour « [...] T'Kint : 36 ouvriers qui en hiver travaillent aux cuirs ; Deturck : 8 ouvriers. Ces derniers sont employés à peindre, à préparer et à broyer les tentures ». La production est de 480 tentures de chambre par an, estimée « [...] d'une valeur moyenne de 65 florins pièce soit 31200 florins par an ». Ces tentures étaient écoulées « [...] à l'intérieur du pays et

¹¹ DE PEUTER, *Negocianten en entrepreneurs in een regionale hoofdstad : Brussel in de achttiende eeuw*, Utrecht, Vakgroep Geschiedenis Universiteit, 1994, note n° 341.

¹² Ph. MOUREAUX, *La Statistique industrielle dans les Pays-bas autrichiens à l'époque de Marie-Thérèse : documents et cartes*, Bruxelles, Palais des Académies (coll. « Académie royale de Belgique. Commission royale d'histoire. Publication in-4 », 66), 1974-1981 t. 1, p. 66.

¹³ A.G.R., Conseil des Finances, n° 4392, pp. 7 et 9.

à l'étranger en exemption des tous droits par actes des 4 août 1757, 8 novembre 1759 et 3 mai 1762 ».

La dernière mention de l'atelier que nous ayons trouvée date de 1775¹⁴. Il semblerait que la production ait alors considérablement baissé par rapport aux 480 tentures produites en 1764 et que le nombre de travailleurs était alors réduit de moitié, et n'atteignait plus que 17 personnes.

Conclusion

Dans cette brève contribution, nous avons souhaité mettre en évidence la présence de décors « à la chinoise » dans la production d'une industrie qui était, au XVIII^e siècle, certes en déclin mais qui se révèle néanmoins soucieuse d'orner ses productions des dernières innovations de la mode. On notera encore que les ensembles de Furnes et de Malonne nous prouvent l'existence d'un atelier de production de cuirs dorés établi dans les Pays-Bas du sud, capable d'une interprétation personnelle de motifs étrangers, même si cet atelier s'insère dans la mouvance plus large d'un mouvement d'envergure européenne, largement influencé par les gravures d'inspiration française ainsi que par les productions londoniennes.

¹⁴ E. KOLDEWEIJ, *op. cit.*, p. 30.

Jolités et chinoiseries : les bois de Spa à décors chinois

Marie-Christine SCHILS

Bien que certains antiquaires considèrent la fabrication des Bois de Spa comme l'un des fleurons du savoir-faire wallon dans le domaine des arts décoratifs, la réputation de cet artisanat d'art n'a cessé de diminuer pendant tout le XX^e siècle. Albin Body, historiographe spadois qui consacra une étude complète¹ à cette activité typiquement spadoise, nous apprend qu'au XVIII^e siècle un autre terme, celui de *jolités*, était employé pour désigner « les menus objets du ressort de la marqueterie, de l'incrustation, de la tabletterie » ainsi que « le petit mobilier en bois peint fabriqué à Spa ». La préférence actuelle pour le terme jolités s'explique à la fois par sa consonance agréable, mais surtout parce qu'il exclut toute confusion possible avec les forêts qui forment l'écrin de la ville d'eaux.

L'histoire de Spa commence réellement au milieu du XVI^e siècle lorsque des étrangers bravant les aléas du voyage et l'inconfort du bourg arrivent à Spa pour profiter des vertus des eaux minérales. La plupart des sources étant situées aux alentours de la bourgade, les bobelins² furent obligés de se munir de cannes de marche pour arpenter les sentiers escarpés et caillouteux. Cette fabrication est le point de départ de l'artisanat local qui se développera au fil du temps et des modes pour atteindre son apogée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Les premières jolités sont décorées d'incrustations de matières semi-précieuses et d'éléments métalliques, une technique venue du Moyen-Orient et qui avait déjà été adoptée par les marchands d'armes liégeois qui décoraient de la sorte les crosses de fusils.

¹ A. BODY, *Essai historique sur les ouvrages peints dits Boîtes de Spa*, Liège, De Thier, 1898.

² Appellation locale des curistes au XVIII^e siècle.

Fabriquées pendant tout le XVII^e siècle, ces jolités atypiques ne présentent que peu de similitude avec les objets qui sortiront des ateliers spadois par la suite.

Les décors chinois apparaissent, à Spa, à la fin du XVII^e siècle, probablement vers 1680 comme l'a démontré Lydwine de Moerloose³ en se basant sur deux éléments historiques. D'une part, on relève certaines mentions dans les comptes des bourgmestres qui, dès 1689, recensent des « verny de la Chine » et des « vernis travaillez à la façon des Indes » et, d'autre part, la nomination de Gérard Dagly (1660-1715) à la Cour de Frédéric-Guillaume II de Brandebourg en tant que « maître en laque »⁴. C'est en 1686 que le plus doué des vernisseurs spadois accepte de se mettre au service du Grand Électeur, emmenant avec lui la formule de la « laque » qui a fait la réputation de la famille Dagly jusqu'à Berlin. Un contemporain assure d'ailleurs que les laques vendues à Spa « imitent si parfaitement les Vernis de la Chine et du Japon qu'il faut être connoisseur [*sic*] pour ne s'y pas tromper »⁵.

Ne disposant pas de laque naturelle, les Européens en général et les Spadois en particulier, ont dû mettre au point différentes formules de vernis jalousement gardées qui avaient toutes un double but : rendre cette impression de profondeur qui caractérise les laques orientales⁶ et protéger les objets des variations d'humidité et de température. Si on peut considérer l'objectif esthétique comme étant quasiment atteint, en revanche, les vernis européens n'auront jamais la solidité des laques orientales, quoi qu'en disent certains contemporains.

Parallèlement à ces « laques » spadois, il existe également, mais dans une moindre proportion, des scènes orientales polychromes peintes à la gouache et recouvertes d'un vernis protecteur multicouches⁷. Il s'agit là de l'apparition de la technique typique des jolités telle qu'elle sera – et est toujours – pratiquée à Spa.

Dans ces deux techniques très différentes, on distingue une évolution dans le traitement des sujets chinois exécutés de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. On trouve, au départ, des scènes stéréotypées comprenant un ou deux personnages habillés soit à l'européenne soit de façon exotique, mais en tout cas d'allure fort peu chinoise (Fig. 23). La perspective est rendue artificiellement par une succession de plans figurant des talus fleuris, des personnages, des arbres tortueux, des terrasses, des paravents et des pagodes. La tabletterie est fort simple. Il s'agit essentiellement de coffrets de taille moyenne présentant un couvercle à pans coupés ou légèrement bombé et dont le bâti repose souvent sur un bourrelet rehaussé d'un filet d'or.

³ L. DE MOERLOOSE, *Les Bois de Spa*, mémoire, Université de Louvain-la-Neuve, 1986-87, pp. 70-71.

⁴ H. HUTH, *Lacquer of the West, the History of a Craft and an Industry. 1550-1950*, Chicago-London, 1971, p. 66.

⁵ *Amusemens des eaux de Spa*, t. 2, Amsterdam, 1752, p. 11.

⁶ Rappelons que le mot laque est utilisé au féminin lorsqu'il s'agit de la matière brute tandis qu'il prend le masculin lorsqu'il désigne les objets fabriqués avec cette matière mais dans son *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, J. HANSE signale qu'il est « parfois féminin au sens de *laque de Chine, du Japon* ».

⁷ J.-L. CANOY, « Boîtes et jolités de Spa : épanouissement de la polychromie au 18^e siècle », *Histoire et Archéologie spadoises*, n° 84, décembre 1995 et n° 88, décembre 1996.

Viennent par la suite des scènes mêlant silhouettes chinoises et éléments orientaux traités en or ou en argent. Relevés en bosse⁸, ces décors sont comparables aux premières imitations de laques hollandais et anglais. Représentés tout d'abord seuls, ces motifs stéréotypés seront ensuite associés – vers 1730 – à des éléments décoratifs de style Louis XV, des rocailles polychromes qui entourent la scène et peuvent être assez tarabiscotées. Associées avec les talus fleuris ou ponctuées de petites fleurs colorées, elles étouffent littéralement le sujet central dans certains cas (Fig. 34). Les fonds sont généralement sombres mais ils peuvent être également très colorés : vert céladon, bleu, jaune, ou imitation d'écaille.

À notre connaissance, on ne rencontre dans les jolités ni singeries ni turqueries. Pourtant, les artisans spadois copient le goût français tout comme le font également les Vénitiens à cette époque⁹. Deux de ces « laques vénitiennes », qui présentent des décors chinois assez comparables à ceux de Spa, ont d'ailleurs figuré dans une exposition consacrée exclusivement aux Bois de Spa¹⁰ ! Pour un œil averti, les différences sont cependant flagrantes : essence du bois, type d'assemblage et éléments métalliques appliqués, tous ces éléments sont traités différemment à Spa et à Venise.

La tabletterie évolue elle aussi. Si les coffrets constituent la majorité de la production, on voit apparaître une diversification des formes et des fonctions attribuées aux objets : boîte violonée, boîte à thé, petit cartel mural, écritoire, cabinet ainsi que la boîte à quadrille, objet quasi emblématique de cet artisanat d'art. Il s'agit d'une boîte à jeu : le boîtier principal fermé par un bouton poussoir contient quatre boîtes secondaires destinées à contenir les cartes et les jetons de couleurs et de formes différentes symbolisant des valeurs monétaires. Son succès est parallèle à celui du jeu de l'*homme*, jeu de cartes qui, venu d'Espagne au début du XVIII^e siècle, a séduit toute l'Europe et plus particulièrement Paris, où il fait fureur sous le règne de Louis XV¹¹.

Il semble que l'on ait abandonné la production des imitations de laque vers 1780 mais les sujets chinois trouvent encore preneur. Il s'agit de scènes traitées uniquement à la gouache et qui peuvent être entourées d'éléments décoratifs secondaires de style Louis XVI : galon à décor géométrique épousant le pourtour du couvercle, guirlandes ou bouquets épars ponctuant les côtés latéraux. La facture s'assouplit : les personnages ont des attitudes plus naturelles et les éléments du décor deviennent à la fois plus réalistes et plus sophistiqués.

Les jolités à décors chinois ont été produites parallèlement à d'autres goûts en vogue au XVIII^e siècle : les scènes galantes inspirées de Boucher et les scènes paysannes à la Teniers le Jeune notamment. Cette adaptation rapide aux nouvelles

⁸ C'est-à-dire traités en épaisseur. Celle-ci est obtenue par un mélange de blanc de céruse (utilisé aussi pour la couche de préparation) et de vernis puis recouverte de mordant et dorée à la feuille ou à la poudre d'or.

⁹ S. LEVY, *Les Laques vénitiennes du dix-huitième siècle*, Paris, Société Française du Livre, 1968.

¹⁰ *Trois siècles de bois de Spa*, catalogue d'exposition, Musée de la Vie wallonne, Liège du 15 décembre 1967 au 28 janvier 1968 (n° 18 et 23).

¹¹ C. GIRAULT, *Un coffret spadois du XVII^e siècle et un jeu de quadrille parisien par Marival le Jeune*, Paris, I. F. R. O. A. [2002], p. 33.

modes et aux desiderata de la clientèle s'explique par le fait que les acheteurs potentiels avaient un contact direct avec les artisans qui vendaient pendant la saison estivale leur production hivernale mais réalisaient aussi des pièces sur commande. Cependant, à quelques rares exceptions près (quelques réalisations signées par Gérard Dagly)¹², les objets ne sont pas encore signés à cette époque.

La mode des laques chinoises a été déterminante pour le développement de l'artisanat des jolités tel que nous le connaissons et l'apprécions encore aujourd'hui. En effet, c'est elle qui poussera les artisans spadois, qui, dans un premier temps, avaient adopté la technique de l'incrustation, à mettre au point un vernis de grande qualité. Cela représentera un véritable challenge pour eux. Ils le relèveront avec talent, exporteront leur savoir-faire¹³ et garderont par la suite cette habitude de protéger par plusieurs couches de vernis tous les objets sortant de leurs ateliers.

¹² Il avait obtenu du roi de Prusse (Frédéric III, le fils du Grand Électeur, devenu roi de Prusse en 1700 sous le nom de Frédéric I^{er}) le privilège de pouvoir poser sa marque sur les objets qu'il décorait, ce qui nous permet de les lui attribuer avec certitude.

¹³ Jacques, le frère de Gérard Dagly, amènera en 1713 la formule du vernis Dagly à Paris où celui-ci deviendra le vernis des Gobelins précédant d'une vingtaine d'années la vogue du vernis Martin.

Le goût de la Chine en porcelaine de Tournai¹

Claire DUMORTIER et Patrick HABETS

À son retour de Chine en 1295, Marco Polo émerveilla Venise par le faste qu'il y déploya. Plus tard, prisonnier des Génois, il dicta le récit de ses voyages qu'il intitula *Le livre de Marc Pol*. Ce sont ses éditeurs successifs qui lui donnèrent des titres plus porteurs pour l'époque comme le *Devisement du monde* ou le *Livre des merveilles du monde*. Sorte d'encyclopédie de l'Asie orientale, ce texte est peut-être le premier à mentionner la porcelaine. L'origine du mot vient probablement de « porcella », un escargot de mer dont la brillance et la blancheur lui sont comparables. La porcelaine chinoise est le résultat de la cuisson à très haute température (au-delà de 1 400°C) d'une argile à base de kaolin et de composants feldspathiques. Cette matière translucide et mystérieuse, l'or blanc, fascinait d'autant plus les Européens que les Chinois se gardèrent bien d'en communiquer les secrets de fabrication. Les Occidentaux tentèrent à différentes reprises de l'imiter. Au XVI^e siècle, on peut citer la porcelaine des Médicis à Florence ou celle des Valois à Paris qui furent des expériences sans lendemain. À la fin du XVII^e siècle, les fabriques françaises parvinrent à produire une porcelaine artificielle, la porcelaine tendre. Mais il fallut attendre la découverte fortuite de l'alchimiste Johann Friedrich Böttger en 1709 pour réaliser à Dresde une porcelaine à base de kaolin, que l'on qualifia plus tardivement de porcelaine dure.

Les périples des explorateurs à la fin du XV^e siècle tracèrent des voies maritimes vers l'Extrême-Orient. Les Portugais, sous l'égide d'Henri le Navigateur, contournèrent le cap de Bonne-Espérance, ce qui permit d'atteindre plus facilement ces contrées. Au XVI^e siècle, le commerce des épices et des matières précieuses avec la Chine resta entre leurs mains. Toutefois, l'annexion du Portugal par l'Espagne en

¹ Pour plus d'informations concernant cette étude, voir T. BAYET, C. DUMORTIER et P. HABETS, *Porcelaine de Tournai, Chine et chinoiserie* (à paraître en 2009).

1580 va bouleverser les relations commerciales avec les pays protestants. Le port de Lisbonne leur étant fermé, l'Angleterre crée, en 1600, la Compagnie anglaise des Indes orientales, l'*East India Company*, suivie de près par les Pays-Bas du Nord qui fondent, en 1602, la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (V.O.C.), grande importatrice de porcelaines orientales. La plupart des pays européens leur emboîteront plus ou moins tardivement le pas. Ainsi les Pays-Bas méridionaux, devenus autrichiens par les traités d'Utrecht (1713), de Rastadt et de Bade (1714), se dotent-ils en 1723 d'une Compagnie d'Ostende dont le succès fut immédiat. Pourtant, sa vie sera de courte durée. La décision de sa dissolution sera prise au traité de Vienne (1731), sous la pression anglaise, en échange de l'acceptation de la « Pragmatique sanction » qui permettra à Marie-Thérèse de succéder à son père Charles VI. Durant sa courte vie, la Compagnie d'Ostende apporta dans nos contrées des épices, du thé, de la soie, mais aussi de la porcelaine. Après sa dissolution, les marchands des Pays-Bas méridionaux s'approvisionneront facilement à Amsterdam, Paris ou Londres. En dépit de ces changements, l'arrivée massive de pièces chinoises se poursuivit, ce qui permettra à de nombreux notables d'acquérir une garniture, des vases ou un service en porcelaine des Indes. Ils suivaient ainsi l'exemple des princes. Le « Palais japonais » à Dresde, qui abritait les collections de céramiques d'Extrême-Orient du prince électeur de Saxe, Auguste Le Fort, est sans conteste la réalisation la plus prestigieuse du goût de la Chine. Cette vogue se maintiendra tout au long du XVIII^e siècle, comme en témoigne la collection d'objets d'Extrême-Orient du cardinal Louis de Rohan constituée principalement après l'incendie du château de Saverne en 1779².

Dans les Pays-Bas autrichiens, de grandes collections de porcelaines virent le jour. L'inventaire de la maison mortuaire du comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire de Marie-Thérèse dans les Pays-Bas autrichiens, datant de février 1770, mentionne plusieurs services à thé et à café en porcelaine des Indes et du Japon. La vente qui suivit consigne « une collection complète et rare de tres belle Porcelaine des Indes en bleu et or consistant en plus de onze cent et vingt pièces de toutes espèces »³. Charles de Lorraine, lui-même, était grand amateur de pièces chinoises. Dans son inventaire après décès, l'intitulé « Porcelaine des Indes, de la Chine et du Japon » décrit 65 items en 38 pages manuscrites⁴. Il possédait, parmi bien d'autres choses, deux services prestigieux constitués de pièces famille rose, d'Imari et de copies viennoises d'Imari, montées l'un en or et l'autre en argent⁵. Les montures métamorphosaient les objets et leur donnaient toute leur valeur esthétique.

Dans de nombreuses familles, cette mode de la Chine se concrétisait souvent de façon bien moins somptuaire, par l'acquisition de services transportés dans les

² É. MERTIN (dir.), *Le Goût chinois du cardinal de Rohan. Les collections extrême-orientales du musée des Arts décoratifs* (cat. expo.), Musées de la ville de Strasbourg, 2008-2009.

³ *Liste d'une partie des effets précieux, bijoux, bijouteries, et raretés, qui seront vendus à l'Hôtel de feu S.E. le Comte de Cobenzl*, item 121, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université, Paris. Nous remercions Monsieur Xavier Duquenne de nous avoir communiqué ce document.

⁴ Archives générales du Royaume, Bruxelles, Secrétairerie d'État et de Guerre, 2621.

⁵ *Charles-Alexandre de Lorraine, Gouverneur général des Pays-Bas autrichiens* (cat. expo.), Europalia 87 Österreich, Bruxelles, 1987, pp. 190 et s.

bateaux de la Compagnie. Ceux-ci, réalisés en série, servaient de lest aux navires et n'appartenaient pas aux chefs-d'œuvre de la production chinoise. Ils contribuèrent pourtant à faire connaître et apprécier ces porcelaines lointaines. Plus fondamentalement, ces porcelaines chinoises importées en masse vont influencer les dessinateurs de nos régions et les ornemanistes dont les gravures vont être réinterprétées par les peintres de nos manufactures.

La manufacture de Tournai va répondre au besoin de pièces de remplacement suscité par l'usage. Le réassortiment en Chine des services chinois s'avérait souvent hasardeux : la distance et la lenteur des communications fragilisaient la commande et retardaient la livraison. On connaît ainsi toute une série de pièces copiées à l'identique dont on possède un exemplaire chinois et un autre tournaisien⁶ (Fig. 35). Par ailleurs, les services importés de Chine vont aussi créer une demande de pièces complémentaires. Des formes typiquement tournaisiennes – terrines, crémiers, pots à sucre – absentes des services livrés par les Compagnies des Indes, ont été peintes de décors chinois pour former un ensemble qui pouvait s'harmoniser avec les pièces importées de Chine⁷. On peut croire que le peintre tournaisien, soucieux de reproduire fidèlement tant le graphisme que les couleurs, devait être un artisan de talent. En Chine, en revanche, la production était plus industrielle, nécessitant le travail d'un ouvrier d'atelier rompu à un travail répétitif. Ceci implique que la production chinoise est plus stéréotypée et souvent manque de caractère. En revanche, le concepteur du décor chinois est sans aucun doute un artiste talentueux. La finesse de son décor n'est pas toujours reconnue dans nos manufactures européennes qui le reproduisent parfois en motifs plus grossièrement peints.

L'arrivée de pièces chinoises enseigne aux peintres de la manufacture un vaste répertoire de bordures, de galons, de motifs floraux et d'emblèmes qui, dès ses débuts, influença les décors créés à Tournai. Ces ornements furent utilisés dans des services peints en camaïeu, c'est-à-dire ton sur ton, ne nécessitant l'usage que d'une seule couleur, dont l'objectif était de pouvoir proposer de la porcelaine de qualité, mais meilleur marché. Les exemples les plus emblématiques sont le décor « ronda » et le décor « à la mouche » qui vont connaître un succès ininterrompu durant toute la vie de la manufacture. Le décor « ronda »⁸ se compose de deux branches asymétriques qui prennent naissance sur une terrasse marécageuse derrière une grande fleur épanouie. Le plus souvent, il est accompagné sur l'aile de quatre bouquets du même style et est l'exemple-type des décors « aux cinq bouquets ». À Tournai, on en trouve une version polychrome, une autre camaïeu manganèse, mais c'est le camaïeu bleu qui s'est très largement imposé. Son succès fut tel qu'il fut copié dans de nombreuses

⁶ Voir aussi J. LEMAIRE, « La décoration florale en camaïeu bleu de la Chine à l'Europe », dans *Des porcelaines et des fleurs. Manufacture de Tournai : 1750-1891* (cat. expo.), Tournai, 2004, p. 44, fig. 13 et 14.

⁷ Voir par exemple Musée royal de Mariemont, inv. Ac 82/64. M. JOTTRAND, *Cent ans de porcelaine de Tournai, Le legs André Belley* (cat. expo.), Musée royal de Mariemont, 1984, pp. 47 et 58, n° 50.

⁸ J. LEMAIRE, *La porcelaine de Tournai. Histoire d'une manufacture (1750-1891)*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999, p. 164.

manufactures européennes. On le trouve à Arras⁹, à Luxembourg¹⁰, à Amstel¹¹. Des versions imprimées existent aussi à Nimy et à La Louvière¹², de même qu'à Coalport en Angleterre. Une variante sur faïence fut reproduite à Saint-Amand¹³ et de façon très simplifiée à Ferrière-la-Petite, dans le nord de la France. Le décor « à la mouche »¹⁴, appelé « frise » à Tournai, consiste en un arbuste qui prend naissance sur une terrasse herbeuse et se divise en deux branches portant des fleurs de divers genres. Il se caractérise par la présence d'une mouche qui survole l'ensemble. Ce décor, connu seulement en camaïeu bleu, est l'aboutissement d'une série de modèles créés à Tournai aussi bien en bleu qu'en manganèse¹⁵. Sa fortune fut telle que, tout comme le « ronda », de nombreuses autres manufactures l'ont copié. On en trouve à Arras¹⁶, à Gien, et aussi à Longwy qui en réalisa sur faïence un modèle simplifié mais polychrome. Aux XIX^e et XX^e siècles, les manufactures de Nimy et de La Louvière en produisirent une version imprimée bleu qui connut un énorme succès sous le nom de « grand bouquet »¹⁷.

L'influence chinoise sur la manufacture tournaisienne s'est aussi manifestée à travers d'autres centres européens. Par exemple, le décor à « la haie fleurie » a pour origine des décors Kakiemon créés à Arita, au Japon, vers 1700. D'une ou plusieurs haies se dégagent des branches fleuries dont l'une porte souvent un oiseau. Ce type de décor fut fréquemment utilisé dans des manufactures européennes et des ateliers de « hausmalers », les peintres chambrelans¹⁸. Vers 1765, la manufacture de Meissen orna un service à « mille côtes » d'une variante de ce genre, en camaïeu pourpre rehaussé de quelques points or¹⁹. Il sera copié à l'identique en camaïeu pourpre et rouge de fer à Tournai et l'on peut croire qu'il s'agit de pièces de remplacement²⁰. Plus tard il sera produit en camaïeu manganèse et en camaïeu bleu, quelquefois

⁹ A. NOTTER, *Porcelaine de Tournai, Collection du Musée d'Arras*, Arras, Musée d'Arras, 1991, p. 58, n° 3.

¹⁰ J.-L. MOUSSET, *Faïences fines de Septfontaines. Décors floraux de 1767 au début du XIX^e siècle* (cat. expo.), Luxembourg, Banque Générale du Luxembourg, 1989, p. 49.

¹¹ Musées royaux d'Art et d'Histoire (M. R. A. H.), Bruxelles, inv. 6376.

¹² M. VERBOOMEN, R. VAN SCHOUTE, *Dictionnaire des motifs de la faïence fine imprimée en Belgique*, Bruxelles, Éditions Racine, 2006, p. 217.

¹³ J. BONIFAS, G. BECQUART, *Les Faïenciers de St-Amand au XVIII^e siècle*, Saint-Amand-les-Eaux, Musée de Saint-Amand-les-Eaux, 1985, p. 231, n° 444.

¹⁴ É. COSYNS, *Doorniks porselein, faïence en faïence fine*, Melle, éd. Antiquities Cosyns N. V., 2000, p. 88.

¹⁵ J. LEMAIRE, *op. cit.*, 2004, pp. 40-42, fig. 5, 6, 9, 2.

¹⁶ A. NOTTER, *op. cit.*, 1991, pp. 56 et s.

¹⁷ M. VERBOOMEN, R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, 2006, p. 212.

¹⁸ D. S. HOWARD, J. AYERS, *China for the West, Chinese Porcelain and other Decorative Arts for Export illustrated from the Mottahedeh Collection*, London et New York, 1978, p. 529, n° 540.

¹⁹ G. STERBA, *Meissener Tafelgeschirr*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1988, p. 86, n° 32.

²⁰ C. DEROUBAIX, *Les Porcelaines de Tournai du musée de Mariemont*, Bruxelles, Ministère de l'Instruction publique – Patrimoine du domaine de Mariemont, 1958, p. 167, n° 809 et 810.

rehaussé d'or²¹. La même filiation est à l'origine du décor « à l'immortelle de Saxe », parfois appelé « à la fleur d'oignon ». Ce décor divise l'espace en quatre quartiers et est centré sur un cercle. Le centre porte une fleur stylisée que l'on retrouve dans chacun des quartiers avec une tige fleurie très linéaire. Il fut très largement imité à Tournai où il porte le nom de « Saxe », ce qui traduit bien son origine. Il a été produit en camaïeu pourpre²², et plus souvent en camaïeu bleu, parfois agrémenté de rehauts d'or, ce qui lui confère un aspect plus riche²³. Il s'agit d'un modèle chinois qui fut retravaillé à Meissen vers 1740, puis connu une popularité considérable à travers toute l'Allemagne, très souvent associé à des formes mille côtes²⁴.

Curieusement, la Chine a quelquefois été le relais entre une manufacture européenne et Tournai. Le décor « à l'œillet » créé à Chantilly fut l'un des premiers exemples d'industrialisation de la production dans cette manufacture²⁵. Le bassin des assiettes est orné d'un bouquet central formé d'un œillet et d'une petite tige florale qu'entourent deux insectes et trois tiges florales dans le style de la « brindille ». L'ensemble, peint en camaïeu bleu, devient vite très répandu et fort apprécié. L'œillet importé d'Orient devait flatter le goût de l'exotisme. D'autres manufactures l'adoptèrent, tout comme la Chine qui en produisit une version vers 1790²⁶. Celle-ci diffère de celle de Chantilly par la forme de l'assiette et par l'ajout d'un galon. Tournai également réalisa ce motif, copiant vraisemblablement la version chinoise²⁷. On retrouve en effet une forme d'assiette peu en usage à Tournai, mais proche de la forme chinoise, et surtout le même type de galon qu'en Chine.

Le décor floral polychrome fut largement utilisé à Tournai. Les documents mentionnent fréquemment la production de services « goût des Indes »²⁸. Dès le début, on trouve une production de fleurs des Indes qui se caractérise par des fleurs stylisées aux couleurs peu nuancées et dont le contour est souligné par un trait foncé, le chatiron. D'origine orientale, ces motifs floraux reçoivent en Allemagne l'appellation de « Indianische Blumen ». On les appelle de qualité contournée, par opposition aux fleurs peintes sans contour, dites de qualité fine. Ces fleurs, contournées, décorèrent abondamment les faïences de l'est de la France²⁹. Strasbourg, Niderviller, Lunéville, influencèrent fortement les peintres tournaisiens. Dans un premier temps, les fleurs sont très fantaisistes³⁰. Ensuite, suivant le goût pour le naturalisme, les bouquets sont

²¹ A. NOTTER, *op. cit.*, 1991, p. 143, n° 243.

²² Archives de la Ville de Bruxelles (A.V.B.), portefeuille 174.

²³ Voir par exemple Musée royal de Mariemont, inv. E. 188.

²⁴ B. L. GRANDJEAN, « Quelques notes sur le décor en bleu et blanc façon de Saxe », *Faenza*, 1953, n° 3-4-5, pp. 158-160.

²⁵ Geneviève LEDUC, *Porcelaine tendre de Chantilly au XVIII^e siècle. Héritages et influences*, Paris, 1996, pp. 280-281.

²⁶ H. HYVÖNEN, *Chinese Porcelain in Finland*, s.l., 1986, p. 223, n° 428.

²⁷ M.R.A.H., Bruxelles, inv. 6202. A.-M. MARIEN-DUGARDIN, *op. cit.*, 1959, p. 189.

²⁸ A.V.B., *Ibid.*

²⁹ J. BASTIAN, *Strasbourg. Faïences et porcelaines 1721-1784*, t. 1 et 2, Strasbourg, éd. M.A.J.B., 2003.

³⁰ A. NOTTER, *op. cit.*, p. 66, n° 70 et 71.

composés d'une ou plusieurs fleurs identifiables, mêlées à des fleurs imaginaires³¹. On reconnaît ainsi une rose, une tulipe, une renoncule ou un chrysanthème. Sur de nombreuses pièces, les bouquets hybrides sont dominés par une tulipe éclatée ou une rose. Le réalisme va s'accroître et, après 1770, on ne peut plus vraiment parler de fleurs des Indes. Cet exotisme est passé de mode. Les bouquets peuvent encore être de qualité contournée, mais les fleurs de type oriental ont fait place à des fleurs plus reconnaissables. L'attribution des faïences à la manufacture de Tournai est souvent bien difficile. Heureusement, les mêmes décors de fleurs des Indes ont été appliqués tant sur des assiettes en porcelaine que sur des faïences, ce qui fournit un critère d'attribution important de ces faïences.

Plusieurs vagues de décors « façon de la Chine », les chinoiseries, se sont succédé en porcelaine européenne. Tournai a suivi cette mode, en s'inspirant des manufactures allemandes et françaises. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, la manufacture de Meissen s'illustre par la production de pièces décoratives et de services à café et à thé animés de décors de chinois, aussi multiples que variés. Le directeur des peintres, Johann Gregorius Hörold, interpréta avec bonheur des gravures hollandaises de Peter Schenk pour créer des modèles de chinoiseries qui firent la renommée de la manufacture³². L'ensemble des dessins est rassemblé dans le Codex Schultz, toujours conservé à Meissen. Ces porcelaines luxueuses, grâce aux couleurs délicates du pourpre et de l'or, furent très appréciées des cours européennes. À Tournai, cette mode se traduit dans une assiette et des pièces d'un service à thé³³. Elles ont reçu des décors de Chinoises longilignes polychromes, peintes de profil, dans une attitude assez statique, et accompagnées de serviteurs ou d'enfants. Ces scènes sont apparentées aux porcelaines de Meissen.

La vogue pour les décors à la façon de la Chine en porcelaine européenne se concrétisa dans la représentation de Chinois que les ornemanistes se plurent à interpréter sans limites avec beaucoup de fantaisie. Ainsi Antoine Watteau (1688-1754) et François Boucher (1703-1770) s'inspirèrent-ils de pièces chinoises qu'ils avaient sous les yeux et des récits de voyageurs en Chine. Les dessins de Boucher alimentèrent plusieurs ateliers de graveurs renommés à Paris³⁴. La manufacture française de Vincennes-Sèvres exploita quelquefois ces gravures aux chinoiseries³⁵. Les peintres sur porcelaine mirent en scène des savants chinois, des couples et enfants

³¹ A. NOTTER, *op. cit.*, p. 65, n° 67

³² Voir par exemple A. L. DEN BLAAUWEN, *Meissen Porcelain in the Rijksmuseum*, Amsterdam, Waanders publishers, 2000, p. 141, n° 81.

³³ M.R.A.H., inv. 3797. A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Porcelaine de Tournai*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1959, pp. 185-186. T. BAYET, C. DUMORTIER, P. HABETS, *op. cit.*

³⁴ P. STEIN, « Les chinoiseries de Boucher et leurs sources : l'art de l'appropriation », dans *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-1770* (cat. expo.), Paris, Musée Cernuschi, 2007, pp. 84-97.

³⁵ T. PRÉAUD, « Sèvres, la Chine et les chinoiseries au XVIII^e siècle », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 47, 1989, pp. 39-52 ; M.-L. DE ROCHEBRUNE, « L'inspiration chinoise à la Manufacture royale de porcelaine de Vincennes-Sèvres », dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, pp. 112-119.

chinois qu'ils reproduisirent avec talent au milieu de paysages, en camaïeu coloré ou polychrome.

Les chinoiseries d'après des modèles d'ornemanistes sont peu courantes en porcelaine de Tournai et semblent avoir été peintes pour des commandes particulières. Une des rares mentions dans les documents est consignée en 1764, dans une facture de François-Joseph Peterinck à Antoine Parent, marchand à Bruxelles : « Cabaret G. en figures chinoises dorees ». On peut rapprocher ces décors d'un service à café ou à thé polychrome rehaussé d'or³⁶. La composition est ordonnée autour de couples de galants, souvent placés dans une scénographie de jardin, organisée à l'aide de balustrades, de grands vases, de charmilles, d'arbres et d'arbustes. Pour satisfaire le goût de l'exotisme, les personnages sont teintés d'aspects asiatiques, yeux bridés, chapeaux et coiffes à la manière chinoise. Les attitudes amoureuses sont bien souvent alanguies et animées de grands gestes, rappelant l'art de Jean-Antoine Watteau et de François Boucher.

On peut penser que Tournai suivit la mode du temps lorsqu'elle utilisa plus massivement le camaïeu vert (Fig. 36). À Meissen, d'ailleurs, dès 1745, des vases, des objets décoratifs et un service en monochrome vert furent produits d'après des modèles de Watteau³⁷. Ces premières productions étaient réservées à la famille princière de Saxe. D'abord, elles furent envoyées comme présents en 1747 au Dauphin et à la Dauphine de France³⁸. Meissen livra également en 1748 un service de toilette en camaïeu vert à la reine Maria Amalia Christina des Deux-Siciles, une autre fille d'Auguste III³⁹. Par la suite, ces décors de qualité, de couleur verte, furent peints sur des pièces luxueuses réalisées dans différentes manufactures européennes : on retrouve des paysages, parfois aussi des fleurs par exemple dans la manufacture de faïence des Hannong à Strasbourg entre 1762 et 1765⁴⁰ ou dans celle de Marseille⁴¹. De même, la manufacture de porcelaines de Chelsea en Angleterre l'appliqua vers 1760-1765⁴². Le peintre James Giles réalisa avec talent des paysages verts sur des blancs de Chine à Londres et à Worcester de 1755 à 1765⁴³.

³⁶ M.R.A.H., inv. V. 788. A.-M. MARIEN-DUGARDIN, *Porcelaine de Tournai*, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1959, p. 186.

³⁷ M. CASSIDY-GEIGER, « Graphic Sources for Meissen Porcelain : Origins of the Print Collection in the Meissen Archives », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 31, 1996, p. 111-113.

³⁸ S. SCHWARTZ, J. MUNGER, « Gifts of Meissen porcelain to the French Court, 1728-50 », dans *Fragile Diplomacy. Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710-63* (ed. M. CASSIDY-GEIGER), New York-New Haven-Londres, 2007, p. 172.

³⁹ C. BOLTZ, « Ein Beitrag zum grünen Watteau-Service für Neapel », *Keramos*, vol. 79, 1978, pp. 5-24 ; M. CASSIDY-GEIGER, *op. cit.*, 1996, pp. 111-115 ; M. CASSIDY-GEIGER, « Princes and Porcelain on the Grand Tour of Italy », dans *Fragile Diplomacy, op. cit.*, pp. 208-255.

⁴⁰ J. BASTIAN, *op. cit.*, t. 2, Strasbourg, éd. M. A. J. B., 2003, p. 149 et 231, n° 604.

⁴¹ D. MATERNATI-BALDOUY, *Faïence et porcelaine de Marseille, XVII^e-XVIII^e siècles. Collections du musée de la Faïence de Marseille*, Marseille-Paris, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1997, pp. 134-137, 227-229, 261, 264, 268.

⁴² E. ADAMS, *Chelsea Porcelain*, 2^e éd., 2001, p. 144.

⁴³ S. HANSCOMBE, *The Early James Giles and his Contemporary London Decorators* (with a contribution by Dr. G. GODDEN), Londres, 2008, pp. 126-135.

À Tournai, on appréciait les décors en vert sur des services en porcelaine de qualité. Une autre mention du même document d'Antoine Parent de 1764 consigne un « Cabaret K. en verd enrichi d'or »⁴⁴. Le comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire de Charles de Lorraine, lui aussi, possédait à son décès en 1770 douze assiettes à soupe en porcelaine de Tournai « à fond blanc et fleurs vertes »⁴⁵. C'est ce même coloris vert que choisit la manufacture tournaisienne pour créer vers 1780 un service à aile chantournée sur lequel on repré-senta de curieux personnages chinois, qui dérivent de gravures de François Boucher. Trois assiettes reproduisent des scènes empruntées au « Recueil de diverses Figures Chinoises du Cabinet de Fr. Boucher Peintre du Roy, Dessinées et gravées par lui-même » publié chez Huquier entre 1738 et 1745. Le peintre tournaisien décora une assiette en copiant deux gravures de cet ouvrage : le « Botaniste chinois » et le « Medecin chinois »⁴⁶. Une autre assiette du même service représente un « Soldat chinois », d'après la même série de gravures⁴⁷. Il est accompagné d'un Chinois assis par terre. Enfin, sur une troisième assiette, nous voyons un « Autre musicien chinois »⁴⁸. Le peintre sur porcelaine transposa avec fidélité et minutie les personnages principaux, mais il interprète les fonds des scènes. Ainsi sur l'assiette du Botaniste, les vases sont absents, sur celle du Médecin, le siège à clochettes a disparu, le sol et les fonds sont différents. Pour le Soldat chinois, on a ajouté un vase à droite, le fond a été enlevé, et un autre soldat assis a été placé sur le sol à gauche. Quant à la troisième assiette, de légères modifications y ont également été apportées. Remarquons finalement que la qualité du graphisme de ces porcelaines relève de la main d'un peintre de talent.

La production de Tournai en services monochromes verts se poursuit dans trois séries à chinoiseries, dont le plus célèbre est celui dit de Narishkine, prince et ambassadeur de Catherine II de Russie⁴⁹. Ce premier service est de forme « mille côtes » et porte la marque aux épées croisées or, ce qui permet de dater sa réalisation vers 1770. Malheureusement, très peu de pièces en sont conservées. On ne connaît que quatre assiettes dont trois dans des collections publiques (Fig. 36) et une quatrième

⁴⁴ A.V.B., *Ibid.* Voir C. DUMORTIER, « Les fleurs au naturel sur les porcelaines de Tournai au XVIII^e siècle », dans *Des porcelaines et des fleurs. Manufacture de Tournai : 1750-1891* (cat. expo.), Tournai, 2004, pp. 21-32.

⁴⁵ *Mémoires de livrance feste à feu son excellence Monseigneur le Comte de Cobenzl, chevalier de l'Ordre de la Toison d'or*, établi par la veuve Janti. A.V.B. *Ibid.* Voir A.-M. MARIËN-DUGARDIN, « Compléments pour servir à l'histoire de la porcelaine de Tournai », *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, vol. 47, 1977, pp. 129-152.

⁴⁶ Musée d'Histoire et d'Art décoratif (M.H.A.D.), Tournai, inv. 234. P. JEAN-RICHARD, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Collection Edmond de Rothschild. Inventaire général des gravures. École française. I. L'Œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, p. 27, n°12 ; P. STEIN, *op. cit.*, pp. 86-100.

⁴⁷ E. J. SOIL DE MORIAMÉ et L. DELPLACE DE FORMANOIR, *La Manufacture impériale et royale de porcelaines de Tournay*, Tournai-Paris, Casterman, 1937, p. 183, n°133 ; P. JEAN-RICHARD, *op. cit.*, pp. 28-29, n°19.

⁴⁸ E. J. SOIL DE MORIAMÉ, *Les Porcelaines de Tournay*, Tournai, Casterman, 1910, p. 231, n° 262 ; P. JEAN-RICHARD, *op. cit.*, pp. 28-29, n°18.

⁴⁹ A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Le legs Madame Louis Solvay-I-Porcelaines de Tournai*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1971, pp. 115-117.

dans une collection particulière⁵⁰. Au centre de l'assiette, un couple d'aspect chinois évolue dans un jardin à l'avant d'une balustrade, couronnée d'un grand vase. Deux branches d'arbres les entourent. Leur attitude semble fort apprêtée comme s'ils jouaient une pièce de théâtre et le sol sur lequel ils posent les pieds semble irréal. Le peintre créa un avant-plan de verdure, de plantes qui se rejoignent sur une petite terrasse sur laquelle on aperçoit des instruments de jardin comme un arrosoir, une cuve en bois, un vase. La qualité du graphisme relève du talent d'un excellent peintre. Les mêmes scènes ont été rééditées sur un service plus tardif, des années 1780, également en camaïeu vert. L'aile chantournée y est bordée d'un liseré à croisillons et à motifs rocaille très assagi. Il porte des épées or. On produisit une troisième version, identique à la deuxième, mais sans marque, probablement réalisée à la toute fin du XVIII^e siècle.

Les XVIII^e et XIX^e siècles doivent à l'imagination de Jean Pillement (1728-1808) une grande quantité de modèles qui servirent à illustrer les chinoiseries dans les arts décoratifs (Fig. 4 et 31). En céramique, il fut un ornemaniste fort populaire et talentueux pour mettre en scène des Chinois dans un monde irréal qui frappait les imaginations. Les chinoiseries de Pillement furent diffusées dans toute l'Europe grâce à l'ouvrage *The Ladies Amusement* que Robert Sayer édita à Londres en 1762⁵¹. En faïence, les manufactures de Strasbourg et de Marseille lancèrent la mode du Chinois solitaire installé sur un tertre de verdure. Quant à la porcelaine européenne, ce sont souvent des scènes de deux ou de plusieurs personnages dans des paysages qui servirent de modèles, par exemple dans les manufactures anglaises.

Le « Recueil de Plusieurs Jeux d'Enfants Chinois » connut un réel engouement en faïence et en porcelaine. Des centres de production de faïence fine l'exploitèrent largement car il était assez aisé de traduire ces gravures en décors imprimés. La manufacture de Septfontaines-lez-Luxembourg adopta ce thème des enfants chinois vers 1835-1855 et créa des services en camaïeu noir⁵². La manufacture de porcelaine de Tournai, elle aussi, réalisa vers 1840 mais en camaïeu bleu, des services à chinoiseries en décors imprimés⁵³. On y retrouve également la scène des Chinois et la charrette d'après Pillement.

L'influence de l'Extrême-Orient sur la manufacture de Tournai fut multiple. En un certain sens, elle traduit bien la place de la manufacture dans l'ensemble de la production européenne. La copie à l'identique de services de la Compagnie des Indes relève plutôt d'une opportunité commerciale mais elle démontre le degré de perfection technique atteint par la manufacture (Fig. 37 et 38). Les peintres tournaisiens ont également reproduit des modèles d'inspiration chinoise interprétés par de grands centres comme Meissen. Ce travail de reproduction a pu être un élément déterminant dans la création de modèles comme la « mouche » et le « ronda » qui firent la renommée

⁵⁰ M.H.A.D., Tournai, inv. 699. M.R.A.H., Bruxelles, inv. V.616 et L.210. A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *op. cit.*, 1959, p. 187.

⁵¹ R. SAYER, *The Ladies Amusement*, Londres, 1762 ; pour l'ensemble de l'œuvre de Pillement, voir M. GORDON-SMITH, *Pillement*, Cracovie, I. R. A. S. A., 2006, pp. 318-357.

⁵² T. THOMAS, *Villeroy et Boch 1748-1930* (cat. expo.), Rijksmuseum, Amsterdam, 1977-1978, pp. 120-121.

⁵³ É. COSYNS, *op. cit.*, 2000, p. 145.

de la manufacture. En fait, elle en réalisa toute une série qui permit la production de modèles bon marché mais de qualité. Au cours du XIX^e siècle, ces décors, reflets d'un exotisme qui plaisait très largement, connurent de très belles heures dans les fabriques de faïence fine de nos régions. Ces motifs y atteignirent parfois un important degré de simplification pour des pièces moins coûteuses et dès lors fortement distribuées. Parallèlement, la production de services ornés de fleurs polychromes, mais surtout les services aux chinois, traduisit bien le désir d'égaliser la production des grandes manufactures étrangères. L'emprunt de sources d'inspiration à des gravures d'après des dessinateurs de renom permit à Tournai de servir une clientèle désireuse d'acheter des services dont l'esthétique répondait à la mode du temps. L'assimilation du goût de la Chine par les peintres tournaisiens a, sans aucun doute, contribué à élever cette manufacture au rang des plus grands centres de production de porcelaine en Europe.

Liste des auteurs

Frédérique BALLIOT-GUO a défendu, en décembre 1996, à l'université de Lyon II une thèse de doctorat intitulée *Chinoiseries littéraires. La Chine et la littérature d'imagination en France de 1704 à 1789*. Elle a participé en septembre 1998 au neuvième colloque international de sinologie de Chantilly avec une communication intitulée « De la traduction de la littérature chinoise au XVIII^e siècle ou les tribulations françaises du cinquième conte du recueil de Feng Menglong ». Elle est détentrice d'une licence de chinois.

Stéphane CASTELLUCCIO est chargé de recherche au CNRS (HDR). Spécialisé dans l'étude des résidences royales, des décors intérieurs, du mobilier et des collections d'objets d'art en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, il a publié plusieurs articles et ouvrages, dont *Les Collections royales d'objets d'art de François I^{er} à la Révolution*, *Le Garde-Meuble de la Couronne et ses intendants du XV^e au XVIII^e siècle* ou *Les Meubles de pierres dures de Louis XIV et l'atelier des Gobelins*. Il a également soutenu une thèse d'habilitation sur *Le Commerce des meubles et des objets d'art par les marchands merciers parisiens pendant le règne de Louis XIV*, à paraître. Il est membre de la Commission des acquisitions des musées-châteaux.

Che Bing CHIU est architecte et membre du Centre de Recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne. Commissaire de l'exposition *Jardin du Lettré* au musée Albert-Kahn, il est l'auteur d'une traduction annotée du *Yuanye. Le traité du jardin 1634*, mention spéciale du Jury du Prix du Livre d'Architecture décerné par l'Académie d'Architecture (France) et l'auteur du *Yuanming yuan. Le jardin de la Clarté parfaite*. Son prochain ouvrage (en collaboration avec Stéphanie Ollivier), *Pékin. Métamorphoses d'une Capitale impériale*, paraîtra à l'automne 2009.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY est historienne et historienne de l'art, chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles. Elle s'intéresse, entre autres, aux images religieuses médiévales qu'elle aborde dans une perspective d'anthropologie historique, soucieuse de réévaluer la question de leur statut et de leurs usages (*Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, XV^e-XVI^e siècles*, Bruxelles, CFC Éditions, 2005 ; *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, Formes et Usages*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 2008). Elle travaille également sur les productions artistiques et symboliques du XVIII^e siècle, comme en témoigne la direction scientifique du numéro *Rocaille. Rococo, Études sur le XVIII^e siècle*, 18, 1991 ; de l'ouvrage *La Place des Martyrs*, Bruxelles, CFC Éditions, 1994. et du présent volume.

Pascal DONDERS est licencié en Histoire de l'Art et Archéologie, auteur d'un mémoire remarqué sur les « Cuir dorés de Saint-Berthuin de Malonne ». Il poursuit actuellement des recherches sur ce sujet.

Claire DUMORTIER est docteur en Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université catholique de Louvain, et conservateur des collections de céramiques européennes aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Vice-présidente de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, elle est directeur de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Elle a publié avec Patrick Habets un ouvrage sur le service d'Orléans en porcelaine de Tournai et un ouvrage collectif sur les manufactures de Charles de Lorraine à Tervuren. Elle prépare avec Patrick Habets et Thomas Bayet une monographie sur l'influence de la Chine en porcelaine de Tournai.

Xavier DUQUENNE a publié de nombreux articles sur les parcs et jardins de nos régions, ainsi que sur l'architecture néo-classique du XVIII^e siècle et sur l'urbanisme bruxellois. Citons notamment parmi ceux-ci : *Le château de Seneffe*, Bruxelles, 1978, un ouvrage couronné par l'Académie française ; *Le bois de la Cambre*, Bruxelles, 1989 ; *Le parc de Bruxelles*, Bruxelles, 1993 et *L'avenue Louise à Bruxelles*, Bruxelles, 2007.

Stefaan GRIETEN est historien d'art et assistant scientifique du Service pour le Patrimoine de la Province d'Anvers, et, depuis 2002, attaché à la section des Archives d'Architecture (Architectuurarchief Provincie Antwerpen). Il est auteur et collaborateur de diverses monographies sur la cathédrale d'Anvers, de publications sur l'architecture anversoise (XIX^e et XX^e siècles) et sur des thèmes iconographiques dans l'art des Pays-Bas méridionaux (du XV^e au XVIII^e siècle). Il est enfin co-auteur et éditeur de l'ouvrage *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur* (Anvers-Turnhout, Brepols Publishers, 2002), qui traite la réception de cultures étrangères dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux (XVI^e-XX^e siècle), et comporte plusieurs articles consacrés à la chinoiserie.

Patrick HABETS, docteur en Sciences appliquées, est professeur émérite de l'Université catholique de Louvain où il enseignait les mathématiques. Auteur de plusieurs livres de mathématique, il a publié de nombreux articles dans des revues scientifiques

internationales. Parallèlement à ses activités académiques, son intérêt pour la céramique l'a conduit à étudier la production de la manufacture de Tournai. Il a publié avec Claire Dumortier un ouvrage sur le service d'Orléans en porcelaine de Tournai et un ouvrage collectif sur les manufactures de Charles de Lorraine à Tervuren. Il prépare avec Claire Dumortier une monographie sur l'influence de la Chine en porcelaine de Tournai.

Jacques MARX est professeur émérite de l'ULB et professeur de l'Université. Il s'est plus particulièrement consacré, depuis quelques années, à l'étude des relations interculturelles entre l'Europe et l'Extrême-Orient (Japon-Chine), et a publié plusieurs articles sur la mission de Chine aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il a préparé une édition critique des *Lettres chinoises* (1740) de Jean-Baptiste Boyer, marquis d'Argens (Champion, Paris, 2009).

Marie-Christine SCHILZ est licenciée en Histoire de l'art, archéologie et musicologie (Université de Liège 1982). Conservatrice des Musées de la Ville d'eaux de Spa depuis juin 2006, elle a publié *Le Choix d'une reine : Marie-Henriette à Spa* (2002) ; *La Galerie Léopold II*, dans *Le Patrimoine exceptionnel de Wallonie* (2004) ; et est l'auteur de plusieurs contributions au catalogue *Made in Belgium* (2005).

Ling-Ling SHEU, professeur à l'Université nationale centrale de Taiwan, a consacré sa thèse de doctorat (1997) à *Marivaux, juge et témoin de son temps, d'après ses Journaux*. Depuis 1995, elle a publié plusieurs articles sur le XVIII^e siècle français. En 2003, elle a édité, dans la collection *Textes français* de l'Université d'Exeter, une édition critique de *La Matrone chinoise (Théâtre-Italien, 1765)*, une comédie de Lemonnier ; et en 2005, dans *les Études sur le XVIII^e siècle* (hors série n° 11), une étude sur *Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799)*. Elle a aussi collaboré à une édition d'André Tissier, à propos d'un « fait historique » dramatique concernant le général Marceau, une œuvre qui fut représentée au Théâtre patriotique de Paris, en 1794, *La Déroute de l'armée de Cobourg, ou les environs de Charleroi* (Genève, Droz, 2001).

Claude SORGELOOS est docteur en histoire (ULB), titulaire d'un DEA en bibliographie historique (Université de Mons-Hainaut) et responsable de la Réserve précieuse à la Bibliothèque royale de Belgique. Ses travaux portent sur l'histoire du livre en Belgique (XVI^e-XX^e siècles) : édition, diffusion, lecture, reliure, bibliothèques et collectionneurs.

Thibaut WOLVESPERGES, maître de conférences à l'Université de Paris 4-Sorbonne, est chargé de la section Arts décoratifs modernes depuis l'année 2000. Ses recherches, enseignements et directions de recherches portent principalement sur les arts décoratifs français de Louis XIV à la Révolution, dans les domaines de l'histoire de l'ébénisterie parisienne, de l'art du bronze doré ; du monde des collectionneurs et amateurs, y compris à la cour de Versailles, sans oublier l'analyse de l'émergence et du rôle des marchands merciers en tant qu'ordonnateurs du goût. Il se focalise

plus particulièrement depuis une dizaine d'années sur les échanges entre l'Orient et la France, thème de sa thèse d'habilitation, intitulée « Chine-Japon-Chinoiserie en France de Louis XIV à la Révolution », qu'il présentera à l'Université de la Sorbonne courant l'année académique 2009-2010. Il est l'auteur de divers ouvrages et articles de référence, dont *Le Meuble français en laque du XVIII^e siècle* (éd. Racine et de l'Amateur, Paris-Bruxelles, 2000), couronné du prix Bruno Pons, et condensé de sa thèse de doctorat soutenue devant ladite université.

Andrew ZEGA et Bernd H. DAMS sont aquarellistes, historiens de l'architecture, et écrivains. Depuis plus de onze ans, ils exposent à Paris à la galerie de dessins anciens de Bayser S. A. et à New York à la galerie des maîtres anciens Didier Aaron, Inc. Leurs aquarelles, dessinées en élévation architecturale, se trouvent aujourd'hui dans diverses collections publiques et privées en Europe et aux États-Unis (The Cooper Hewitt Museum de la Smithsonian Institution, The New York Historical Society, le Musée de l'Ile-de-France à Sceaux, Princeton University, et la collection de design au Metropolitan Museum of Art). Parmi leurs collectionneurs privés se trouvent plusieurs « trustees » des plus importants musées américains, parmi eux maintes de The Metropolitan Museum of Art, ainsi que de The Morgan Library, The Frick Collection, The New York Public Library, et The National Gallery of Art (Washington, DC). Publications : *Versailles et ses satellites (Connaissance et Mémoires, à paraître)* ; *Central Park, NYC* » (Éd. Rizzoli, à paraître) ; *Chinoiseries* » (*Connaissance et Mémoires*, novembre 2005) ; *Palaces of the Sun King : Versailles, Marly, Trianon, The Châteaux of Louis XIV* (Éd. Rizzoli, 2002) ; *La folie de Bâtir. Pleasure Pavilions and Follies* » (Flammarion, 1995) ; *Vases de jardin. Garden Vases* (Alain de Gourcuff Éditeur, 2000).

Table des matières

Préface	
Chine-chinoiseries. Le vertige de l'ailleurs	7

Concepts et problématiques

Chine-Japon-chinoiserie en France de Louis XIV à la Révolution, nouvelles perspectives d'analyse	
Thibaut WOLVESPERGES.....	15
Les chinoiseries :	
une stimulante alternative au système de représentation classique	
Brigitte D'HAINAUT-ZVENY	37

Modalités de transfert

Les jésuites, intermédiaires culturels entre la Chine et l'Europe au XVIII ^e siècle	
Jacques MARX.....	57
Le roi et la pagode : l'Extrême-Orient dans les collections royales françaises aux XVII ^e et XVIII ^e siècles	
Stéphane CASTELLUCCIO	75
Les chinoiseries littéraires de <i>L'Orphelin de la Chine</i> à la Révolution : une sinomanie en perte de vitesse ?	
Frédérique BALLIOT-GUO	87
Confrontation de séquences des manuscrits d' <i>Arlequin barbet, pagode et médecin</i> , « pièce chinoise » jouée à la foire Saint-Germain	
Ling-Ling SHEU	101

Lire la Chine dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège Claude SORGELOOS	123
--	-----

Appropriations

Images d'Extrême-Orient au jardin d'Occident-extrême Che Bing CHIU.....	149
The chinoiserie style in the southern Netherlands Bernd H. DAMS, Andrew ZEGA	175
Folies et pagodes, de Tervueren à Boekenberg Miroirs d'Orient, réflexions d'Occident Stefaan GRIETEN.....	187
Cabinets de laque et autres chambres chinoises Xavier DUQUENNE	209
Les chinoiseries dans les cuirs dorés des Pays-Bas du Sud Pascal DONDEERS	215
Jolités et chinoiseries : les bois de Spa à décors chinois Marie-Christine SCHILS.....	221
Le goût de la Chine en porcelaine de Tournai Claire DUMORTIER et Patrick HABETS	225
Liste des auteurs.....	235
Légendes des illustrations	239
Table des matières.....	241

Fondées en 1972, les Editions de l'Université de Bruxelles sont un département de l'Université libre de Bruxelles (Belgique). Elles publient des ouvrages de recherche et des manuels universitaires d'auteurs issus de l'Union européenne.

Principales collections et directeurs de collection

- Commentaire J. Mégret (fondé par Jacques Mégret et dirigé jusqu'en 2005, par Michel Waelbroeck, Jean-Victor Louis, Daniel Vignes, Jean-Louis Dewost, Georges Vandersanden ; à partir de 2006, Comité de rédaction : Marianne Dony (directeur), Emmanuelle Bribosia (secrétaire de rédaction), Claude Blumann, Jacques Bourgeois, Laurence Idot, Jean-Paul Jacqué, Henry Labayle, Fabrice Picod)
- Aménagement du territoire et environnement (Christian Vandermotten)
- Education (Françoise Thys-Clément)
- Etudes européennes (Marianne Dony)
- Histoire (Eliane Gubin)
- Philosophie et lettres (Manuel Couvreur)
- Philosophie et société (Jean-Marc Ferry et Nathalie Zaccar-Reyners)
- Science politique
- Sociologie (Mateo Alaluf et Pierre Desmarez)
- Spiritualités et pensées libres (Hervé Hasquin)
- Statistique et mathématiques appliquées (Jean-Jacques Droesbeke)
- UBlire (collection de poche)

Elles éditent trois séries thématiques, les *Problèmes d'histoire des religions* (direction : Alain Dierkens), les *Etudes sur le XVIII^e siècle* (direction : Bruno Bernard et Manuel Couvreur) et *Sextant* (direction : Eliane Gubin et Valérie Piette).

Des ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles figurent sur le site de la Digithèque de l'ULB. Ils sont aussi accessibles via le site des Editions.

Founded in 1972, Editions de l'Université de Bruxelles is a department of the Université libre de Bruxelles (Belgium). It publishes textbooks, university level and research oriented books in law, political science, economics, sociology, history, philosophy, ...

Editions de l'Université de Bruxelles, avenue Paul Héger 26 - CPI 163, 1000 Bruxelles, Belgique

EDITIONS@admin.ulb.ac.be

<http://www.editions-universite-bruxelles.be>

Fax +32 (0) 2 650 37 94

Direction, droits étrangers : Michèle Mat.

Diffusion/distribution : Interforum Benelux (Belgique, Pays-Bas et grand-duché de Luxembourg) ; SODIS/ToThèmes (France) ; Servidis (Suisse) ; Somabec (Canada) ; Centre d'exportation du livre français (CELF) (autres pays).

FORMES ET FIGURES DU GOÛT CHINOIS DANS LES ANCIENS PAYS-BAS

L'histoire de la chinoiserie est celle d'une ambition économique qui chercha à donner une nouvelle extension, maritime, aux anciennes routes de la soie afin de capter au profit des nombreuses Compagnies des Indes orientales, créées à cet effet, une partie des parts de marché qu'impliquait ce commerce avec l'Extrême-Orient. Ainsi envahirent l'Europe une foule de « produits de lachine » – porcelaines, textiles, laques, objets de luxe – dont la possession a le plus souvent été un marqueur de distinction sociale. Le développement de la chinoiserie et du goût chinois au XVIII^e siècle est un phénomène européen, qui s'inscrit 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. Sur le plan stylistique, l'influence de la Chine s'est trouvée en phase 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. Il est clair que l'appropriation du goût chinois en Europe s'est exprimée à travers une démarche dont il convient d'apprécier le caractère subversif, puisque l'art rocaille apparaît incontestablement comme une tentative de mettre entre parenthèses certains des principes de la représentation classique. Le déni du système perspectif, le refus d'utilisation du système proportionnel des ordres, l'expérimentation systématique de l'asymétrie, de fréquentes propositions pour des compositions non centrées, comme la légitimité reconnue à des variations non proportionnelles d'échelle sont autant d'éléments qui participent à la proposition d'un système de composition alternatif au système classique.

Devant l'impossibilité évidente de proposer ici un aperçu complet de cette histoire d'influences, d'appropriations et de réinterprétations, les éditeurs ont choisi de privilégier certains pans de cette histoire, moins récemment investigués ou laissés parfois en friche. Ils ont pris l'option de centrer ce volume sur deux axes particuliers : privilégier, d'une part, l'étude des vecteurs de transmission de cette séduction ainsi que l'appréciation de la manière dont ces agents ont contribué à « colorer » les éléments transmis ; et attirer, d'autre part, l'attention sur l'intérêt et la qualité, souvent mésestimés, des « chinoiseries » réalisées dans nos régions au XVIII^e siècle.

Des questionnements fondamentaux sont ici esquissés : sur le degré d'extension du concept (par rapport, notamment, à l'expression littéraire) ; sur le degré d'adéquation de ses formes et de ses expressions par rapport à la réalité chinoise ; sur la place occupée par la chinoiserie dans le discours et la culture globale des Lumières, sur les agents de la diffusion – en particulier les missionnaires – et les modalités de celle-ci. Dans les Pays-Bas méridionaux (1715-1792), la chinoiserie et le goût chinois ont beaucoup contribué à créer, dans les habitudes de vie et l'environnement familial des classes aristocratiques, une sociabilité élégante et distinguée. En ce sens, l'architecture pavillonnaire des jardins anglo-chinois – à Kew comme à Potsdam ou à Drottningholm par exemple, ou, dans les Pays-Bas méridionaux, à Enghien, Belœil ou Boekenberg –, matérialise des lieux de plaisance, voire de « libertinage » – au sens intellectuel – liés à de nouvelles formes de sensibilité, et même à de nouvelles formes de pensée, axées sur la discontinuité, la diversité et l'esthétique du fragment. Mais, surtout, au-delà, dans un pays d'étendue 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.

SBN 978-2-8004-1451-5



9 782800 414515

www.editions-universite-bruxelles.be

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Archives & Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les Archives & Bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.