

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'approprier, 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 ponctuations 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 DONNERS 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, landschappen, 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). Abrisés 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 »*, Alluer-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 rocailles 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. PANOFSKY, *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-XVII^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 *cognitione 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. XI^e-XVI^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.*

