

L'art de l'Europe à l'épreuve de « l'autre »

La figure du Chinois dans l'art européen

Stéphane CASTELLUCCIO

RÉSUMÉ

Si la découverte de l'Amérique en 1492 a été pour l'Europe un choc culturel et psychologique, dont Montaigne se fit l'écho, l'Asie, la fabuleuse « Cathay », appartenait à l'imaginaire occidental depuis toujours grâce à la route de la soie. Les échanges qui se développèrent à partir du XVII^e siècle permirent d'établir des contacts directs avec cet « autre » étonnant et captivant par sa différence, dont les représentations témoignent avant tout de l'Orient rêvé par les Européens.



Christophe Huet, Jeunes Chinois tirant à l'arc, détail de la boiserie du cabinet chinois de Champs-sur-Marne, 1748-1749. Source : Photo de l'auteur.

L'Orient fascinait l'Europe depuis l'Antiquité par sa richesse légendaire, tandis que son éloignement ajoutait à son

mystère. Le marchand Marco Polo établit un premier contact direct lors de son séjour de quinze ans et publia à son retour, en 1298, son *Devisement du monde*, premier ouvrage sur la Chine écrit par un Occidental. Le *Livre des voyages fantastiques* de Jean de Mandeville, compilation rédigée entre 1355 et 1357, évoquait en revanche un Orient fantastique qui marqua autant voire plus les esprits européens. Cette fascinante « Cathay » poussa les navigateurs européens à trouver une voie maritime moins longue, moins coûteuse et moins sujette aux aléas politiques que la voie terrestre. Vasco de Gama découvrit le passage vers les Indes par le cap de Bonne espérance en 1498 : à son retour, le témoignage des richesses des Indes (épices, pierres précieuses, soieries, ivoire, etc.) et celles rapportées lors de son second voyage en 1504 confortèrent l'image légendaire de la fabuleuse Asie.

Images et objets venus de Chine

En Europe, les publications sur la Chine se multiplièrent avec l'implantation des jésuites à partir du xvi^e siècle (les pères Ricci, Kircher, Du Halde, Le Comte, etc.), complétées par les relations de voyageurs laïques (Johan Nieuhoff, Mendes Pinto, etc.). Ces ouvrages décrivent désormais plus précisément le système politique, les coutumes, la vie et les mœurs au quotidien des Chinois et sont illustrés de gravures représentant les habitants et l'architecture de la Chine. Les images impressionnent toujours plus les esprits que les longues descriptions écrites : ces gravures apparaissent comme les premières représentations de « l'autre », vivant à l'extrémité de la terre et sujet d'étonnements.

Ces images de Chinois et de Chinoises devinrent un des thèmes privilégiés de l'évocation plus ou moins fantaisiste de la Chine en particulier et de l'Orient en général dans l'art occidental aux xvii^e et xviii^e siècles. Ces estampes étaient le produit des codes esthétiques occidentaux et de l'interprétation plus subjective des graveurs européens. Outre ces gravures, circulaient des porcelaines, des laques, des statuettes de porcelaine ou de pierre et des peintures sur papier importées de Chine et décorés avec des figures humaines dessinées par les artistes orientaux. Les Européens ont généralement mal reçu ces représentations en raison de leur traitement éloigné des canons esthétiques occidentaux pour lesquels la figure humaine demeure le sujet le plus prestigieux : symboliquement, car l'homme apparaissait comme la création la plus aboutie de Dieu ; esthétiquement, car sa représentation témoignait de la maîtrise par l'artiste de la complexité de l'anatomie humaine et de ses proportions, avec les créations de l'Antiquité considérées comme des références et des modèles indépassables. Cette réserve explique en partie l'usage de termes un peu condescendants pour désigner les figures humaines orientales : ainsi, selon le *Dictionnaire* de Furetière, publié en 1690, un « magot » qualifiait « un gros singe » mais également les représentations masculines assises ; tandis que le mot « pagode » désignait les temples orientaux ainsi que les figures féminines debout.

Un Orient fantasmé

Les artistes européens ont repris ces figures masculines et féminines, assises ou debout, mais suivant les canons occidentaux (perspective géométrique, proportions, jeux d'ombre et de lumière), comme des éléments caractéristiques d'un Orient aimable et fantasmé par l'Europe, dans lequel la fantaisie et le merveilleux le disputent à la séduction et au pittoresque. Les artistes se sont inspirés des gravures avec une grande liberté d'interprétation, comme le fit François Boucher pour ses cartons de la *Tenture chinoise* destinés à être tissés à Beauvais à partir de 1742. Nombre de ses personnages sont inspirés des gravures de l'ouvrage de l'ambassade de Jan Nieuhoff (1618-1672) auprès de l'empereur de Chine, paru en français en 1666, ainsi que de celui d'Arnoldus Montanus (1625-1683), paru à Amsterdam en 1669 mais décrivant l'ambassade de la Compagnie des Indes hollandaise au... Japon ! En réalité, pour un Européen, les limites géographiques des pays d'Orient restaient floues et les différentes cultures se voyaient rassemblées sous les appellations générales « des Indes », « d'Orient » ou « de la Chine », sans une identification réelle et précise.

Les figures exécutées par les artistes européens présentent les mêmes éléments d'identification de leur appartenance à l'Orient : les yeux bridés ; de longues moustaches et parfois une barbiche pour les hommes ; une coiffure en toupets ou le crâne rasé avec une longue mèche partant du sommet du crâne ; des chapeaux en cône, de paille ou d'autres matières plus ou moins identifiables ; des vêtements longs et amples, colorés et ornés de riches motifs. Chinois et Chinoises évoluent dans des architectures légères et ouvertes (pavillons, dais, etc.) aux toits recourbés agrémentés de dragons et de clochettes, dont les artistes ne sont pas avares. Dans le paysage apparaît bien souvent l'indispensable pagode à étages, directement inspirée des gravures de celle de Nankin. Elle

apparaît comme le marqueur par excellence de l'Asie, ainsi que des rochers découpés et une végétation luxuriante et fantaisiste à faire pâlir un botaniste. Cet univers en grande partie imaginaire était caractéristique du style rocaille qui se développa à partir du début du XVIII^e siècle, lequel prit ses distances vis-à-vis des modèles antiques comme source d'inspiration : cette « Chine » fantasmée a constitué un des moteurs de la liberté créatrice du style rocaille.

Ces représentations connurent un prodigieux succès car elles emportaient les spectateurs dans un univers merveilleux, rêvé et séduisant. Elles apparaissent sur tous les supports de la créativité artistique : en architecture, depuis les pavillons de jardin (Sans-Souci en Allemagne, Drottningholm en Suède, les pagodes de Kew Gardens en Angleterre et de Chanteloup en France, la redoute chinoise de la foire Saint-Laurent à Paris) au Palais japonais d'Auguste le Fort à Dresde ; dans les intérieurs en peintures sur les boiseries (Chantilly, Champs-sur-Marne, le café turc sur les boulevards parisiens) ; en sculpture comme le cabinet de porcelaines de Charlottenburg en Allemagne ou la chambre chinoise de Claydon House en Angleterre. Rares dans la sculpture monumentale, elles connurent en revanche une vogue foudroyante en peinture, sur les meubles et surtout les objets d'art. Aucune technique n'y échappa, avec la tapisserie, les bronzes dorés, les vases et les sculptures en porcelaine, les pendules... Cette Chine de fantaisie devint également un thème très apprécié de fêtes, d'opéras et de bals masqués.

La grande liberté prise par rapport aux originaux témoigne de la créativité des artistes européens qui se sont emparé de cet univers avec autant d'enthousiasme que leurs clients. Leur fantaisie aimable et débridée reflétait cependant une approche superficielle et principalement décorative mais positive de la Chine, et de l'Orient plus généralement. Ces œuvres reflétaient autant la curiosité des Européens que leur incompréhension devant cette civilisation à leurs yeux si riche mais si étrange et apparaissent comme des tentatives de maîtriser une culture et des hommes si différents qui relativisaient leurs certitudes. Parallèlement, les philosophes y projetaient leurs aspirations et leurs fantasmes et présentaient la Chine comme un royaume idéal, au gouvernement sage et pondéré en opposition avec le système monarchique de plus en plus critiqué.

Le retour à l'Antique comme seule référence de bon goût fit progressivement passer la mode de l'inspiration chinoise dans le décor à partir des années 1760. Cette inspiration connut un regain de faveur dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec l'ouverture de la Chine et du Japon aux négociants et surtout aux approches scientifiques européennes désormais plus rigoureuses, faisant perdre la part de rêve et de fantaisie à l'évocation de ces contrées de moins en moins lointaines.

BIBLIOGRAPHIE

ALAYRAC-FIELDING, Vanessa (dir.), *Rêver la Chine. Chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Éditions Invenit, 2017.

NIEUHOFF, Jan, *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*, Leyde, Jacob de Meurs, 1665.

BOULERIE, Florence, FAVREAU, Marc, FRANCALANZA, Éric (dir.), *L'Extrême-Orient dans la culture européenne des XVII^e et XVIII^e siècles*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'Europe classique (XVII^e-XVIII^e siècles), Université Michel de Montaigne-Bordeaux, Tübingen, Narr Verlag, 2009.

Source URL:

<https://ehne.fr/encyclopedie/thematiques/les-arts-en-europe/l-art-de-l-europe-a-l-epreuve-de-l-autre-/la-figure-du-chinois-dans-l-art-europeen>