

La Première Tenture chinoise : étude de la suite de la manufacture royale de tapisserie de Beauvais



Volume 2 : Figures, illustrations et annexes

Par Morgane MOUILLADE

Mémoire de recherche de Master 2, sous la direction de Madame Marianne COJANNOT-LEBLANC

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier Madame Marianne Cojannot-Leblanc, maître de conférence et directrice du département d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, pour le soutien, les encouragements et les conseils apportés tout au long de ces deux années de Master, et qui m'ont permis de mener ce projet de recherche à son terme.

Je tiens ensuite également à remercier, Madame Chaoying Lee, maître-assistant de Département des relations et cultures ethniques de l'Université Nationale de Dong Hwa, Monsieur Philippe Amourette, adjoint au conservateur du musée Leblanc-Duvernoy d'Auxerre, Monsieur Christian Quaeitzsch, président de la Residenz Museum de Munich et Monsieur Christophe Pfeil, conservateur au Nymphenburg Palace de Munich, Madame Sylvie Colomb, responsable du centre de documentation du domaine de Sceaux, pour leur aide aux différentes étapes de ma recherche.

Mes remerciements vont aussi aux personnes qui ont bien voulu m'accorder un peu de leur temps pour m'aider dans mes recherches : Monsieur Patrick Michel, Monsieur Mickaël Szanto, Monsieur Filip Vermeylen, Madame Natalia Gozzano, Monsieur Koenraad Brosens, Madame Charlotte Guichard, Monsieur François Boulet, Monsieur Stéphane Castelluccio, Monsieur Serge Caseris, Monsieur Loïc Metrope, Monsieur Michel Clavier, et Madame Babette.

Je voudrais tout particulièrement remercier Madame Josianne Dennaud, Présidente de AGHORA (Association Généalogique Historique et Orientation des Recherches aux Archives) Le Mesnil-le-Roi, pour son aide et ses précieux conseils, ainsi que Madame Odile Izrar, pour son travail de traduction qui m'a beaucoup aidé dans mes recherches.

Je tiens enfin à remercier Madame Jocelyne Mouillade, Monsieur Sélim Izrar, Mademoiselle Florence Panciatici, Mademoiselle Julie Mallo et enfin Mademoiselle Fanny Estournet pour leur soutien ainsi pour l'aide à la relecture et à la mise en page de ce mémoire.

Table des matières

Introduction.....	5
PREMIÈRE PARTIE	25
LES ACTEURS DE LA PREMIÈRE TENTURE CHINOISE.....	25
1 L'origine de la Première Tenture chinoise : le duc du Maine (1670-1736).....	27
a) Un premier commanditaire passionné : Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine (1670-1736).....	27
b) Monsieur d'Isrode.....	37
2 Le set de Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse (1678-1737).....	41
3 Les artistes cartonniers.....	46
a) Vernansal, Monnoyer, Blin de Fontenay : les rôles respectifs des artistes dans l'élaboration de l'œuvre.	46
b) Une quatrième main ?	56
DEUXIÈME PARTIE	62
LES NEUF SCÈNES DE LA PREMIÈRE TENTURE CHINOISE : DES REPRÉSENTATIONS SITUÉES ENTRE UN SOUCI DE VRAISEMBLANCE ET UN IMAGINAIRE POLITIQUEMENT CONNOTÉ.	62
1 Une iconographie documentée : les sources textuelles et visuelles.	64
a) De l'usage des sources textuelles.	64
b) La multiplicité des sources visuelles.....	71
2 La projection occidentale d'un univers oriental.....	76
a) L'exemple de la Collation, de la Récolte des Ananas et du Thé de l'Impératrice.	77
b) L'influence du médium.	83

3 Une iconographie à la gloire de Louis XIV.	87
a) Défendre un projet politique ambitieux : les Astronomes.	87
b) La rencontre de l'Orient et de l'Occident : le parallèle établi entre Louis XIV et Kangxi.	92
TROISIÈME PARTIE	100
POSTÉRITÉ ET INFLUENCE DU MODÈLE STYLISTIQUE ET ICONOGRAPHIQUE DE LA PREMIÈRE TENTURE CHINOISE AU XVIII^e SIÈCLE.....	99
1 L'exportation et l'adaptation d'un modèle à l'étranger : les tentures allemandes.....	104
a) L'exportation d'un modèle français à la cour de Sophie-Charlotte de Hanovre : la Tenture chinoise de Jean II Barraband.	104
(1) Les multiples sources d'inspiration de la Tenture chinoise de Berlin.....	107
(2) Une iconographie à l'image de la vie culturelle et intellectuelle à la cour de la reine Sophie Charlotte de Hanovre.	111
b) La série de Würzburg.....	116
2 Le renouvellement d'un thème iconographique.	122
a) Les Tentures chinoises de Beauvais et d'Aubusson au XVIII ^e siècle : la mise au goût du jour d'une iconographie.	123
(1) La Seconde Tenture chinoise de François Boucher.	123
(2) La Tenture chinoise de la manufacture d'Aubusson.	132
b) Des Verdures exotiques à Jean Pillement : les dernières influences d'un modèle iconographique.	136
Conclusion.....	142
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	149

Qu'on aime ou non les jésuites [...], on doit reconnaître qu'en deux siècles ils nous ont initiés à l'une des plus belles civilisations [...] Enchinoisés, ils enchinoisèrent l'Europe, et fondèrent la sinologie.¹

Introduction

Dans son roman *L'Interdiction*, publié en 1836, Honoré de Balzac donne pour la première fois le nom de « chinoiserie » à des objets venus de Chine². Par la suite, on a nommé de cette manière des objets de luxe et de fantaisie, venus de Chine ou exécutés en Occident dans un goût s'inspirant de la Chine³. Le terme de « chinoiserie » désigne également un courant artistique qui débute à la fin du XVII^e siècle et se déploie pleinement tout au long du XVIII^e siècle. Les études qui se rattachent à ce courant sont régulières et ce depuis le début du XX^e siècle⁴. Nombre de ces publications accordent une place plus ou moins importante à l'étude de la *Tenture de l'Histoire de l'Empereur de Chine*⁵, dite aussi *Première Tenture chinoise* en référence à la *Seconde Tenture Chinoise*, réalisée par François Boucher dès 1743. De fait, cet ensemble de neuf tapisseries (fig. 1 à 11), évoquant la cour de l'Empereur de Chine et son quotidien, peut être considéré comme l'une des toutes premières chinoiseries françaises⁶.

C'est sous la direction de Philippe Béhagle, qui a été à la tête de manufacture royale de tapisseries de Beauvais entre 1684 et 1711, que la *Première Tenture chinoise* est mise sur métier, entre 1688 et 1690 pour son premier commanditaire, le duc du Maine (1670-1736), fils légitimé de Louis XIV et de Madame de Montespan. Aucun exemplaire du set ayant appartenu au duc du Maine n'est parvenu jusqu'à nous. Cette première réalisation intervient dans un contexte historique

1 René Étiemble, *Les jésuites en Chine, La Querelle des Rites (1552-1773)*, 1966.

2 Honoré de Balzac, *L'Interdiction*, Paris, 1993, p. 163.

3 *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, 1998.

4 Hélène Blévieth-Stankevitch, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, 1910 ; Henri Cordier, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910 ; Hugh Honour, *Chinoiserie, The vision of Cathay*, Londres, 1961 ; Madeleine Jarry, *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1981 ; Shuang Situ, *De l'influence de la Chine dans la décoration et l'iconographie en France à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle*, Paris, 1991 ; Dawn Jacobson, *Chinoiseries*, Londres, 1993.

5 Pour plus de commodité, nous emploierons, tout au long du texte, le nom de *Première Tenture chinoise*.

6 Madeleine Jarry, *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1981, p. 16.

propice au développement du goût chinois sous le règne de Louis XIV. C'est en effet la période durant laquelle les relations entre la France et l'Extrême-Orient s'intensifient : en 1684, des ambassadeurs du Siam sont reçus à Versailles de même que le Père Couplet, qui revient de Chine les bras chargés d'ouvrages et d'objets chinois. L'année suivante, Louis XIV envoie cinq missionnaires jésuites français en Chine, afin d'établir des relations diplomatiques et commerciales avec l'Empire du Milieu. La multiplication des contacts entre la France et la Chine à partir de cette date, permet aux Français d'apprendre à mieux connaître un pays qui restait dans les esprits occidentaux, et ce malgré les publications sérieuses dont il faisait déjà l'objet, plus de l'ordre de l'imaginaire et du fantasme exotique que de la réalité.

L'ensemble de ces éléments inscrivent la *Première Tenture chinoise* à la fois dans une perspective sociale et politique particulière, dont on peut considérer qu'elle en est un témoignage éloquent, et dans la genèse d'un mouvement artistique qui prend toute son ampleur au XVIII^e siècle, celui des chinoiseries. L'œuvre a été remise sur métier jusqu'en 1730, ce qui témoigne de son grand succès. Ce succès tient en partie aux choix esthétiques opérés sur le set, qui correspondent aux changements de goûts qui s'opèrent alors dans les arts décoratifs durant le dernier quart du XVII^e siècle, notamment visibles dans les productions de la manufacture de tapisseries de Beauvais dès les années 1680. En effet, une nouvelle tendance apparaît, de manière de plus en plus perceptible au fur et à mesure que les décennies passent, avec une nouvelle préoccupation pour des effets purement décoratifs et pour les motifs ornementaux au sein des compositions. La *Tenture des Grottesques* (Ill.10,11), réalisée à la manufacture de Beauvais, d'après les cartons de Jean-Baptiste Monnoyer⁷, est un exemple de ce nouveau goût pour l'ornementation. Son style, qualifié par la suite de style « à la Berain », trouve des échos dans l'ensemble des arts décoratifs jusque vers le milieu du XVIII^e siècle, grâce à des personnalités comme Claude III Audran ou Charles-André Boulle (1642-1732), qui travailleront à pérenniser ce type de motifs⁸. La tenture des *Grottesques* présente alors une esthétique tout à fait originale dans le domaine de la tapisserie. Par la suite, la *Première Tenture chinoise*, mais également d'autres œuvres comme les *Mois Arabesques*, dite aussi *Les Arabesques de Raphaël*, mise sur métier aux Gobelins à partir de 1686, se présentent dans la lignée stylistique du style introduit par Jean I Berain. Cependant, si la *Première Tenture chinoise* s'inscrit, sur certains aspects esthétiques, dans le mouvement artistique global des arts décoratifs de la fin du XVII^e siècle, elle présente tout de même une particularité qui

7 Fabienne Joubert, Amaury Lefebvre, Pascal-François Bertrand, *Histoire de la tapisserie*, Paris, 1995, p. 250.

8 *Idem*.

la démarque du reste de la production. En effet, contrairement à d'autres objets d'arts adaptés de l'art chinois ou influencés par lui, la tapisserie de Beauvais est la première œuvre à présenter un sujet chinois réalisé par des artistes français⁹. Son iconographie aborde différents aspects de la cour impériale, inspirés par les récits des missionnaires, et probablement par l'idée que les Français se faisaient alors du palais de Pékin et de ses habitants. Le choix du médium pour représenter le sujet pourrait nous indiquer une volonté de créer une œuvre dont l'ambition serait principalement décorative. Par ailleurs, certains motifs présents dans les scènes, directement liés aux codes esthétiques du domaine de la tapisserie de cette époque, nous poussent, dans un premier temps, à pencher en faveur de cette hypothèse, mais l'étude des différentes scènes du set nous permettra de déceler une réelle complexité iconographique qui va au-delà d'une simple œuvre à caractère uniquement ornemental.

De fait, si la volonté de créer un objet décoratif semble bien présente, on peut également observer, à travers les neuf scènes, une volonté de recréer un monde vraisemblable, documenté, proche d'une certaine vérité ethnographique relayée par les ouvrages publiés par les missionnaires et les voyageurs revenant de Chine. Cette dichotomie entre un imaginaire un peu fantasque dicté par une volonté ornementale et une volonté documentaire fidèle aux sources a certainement participé au succès du set, et c'est pourquoi la principale problématique abordée dans les différentes études consacrées à ce sujet est celle de l'iconographie des différentes scènes.

À la date de la première mise sur métier de la *Première Tenture chinoise*, il existait déjà un certain nombre de publications en français, contant des voyages en Chine. Les différentes études consacrées aux modèles utilisés par les artistes s'accordent pour dire que les ouvrages de Johan Nieuhoff et d'Athanase Kircher semblent être les deux principales sources d'inspiration¹⁰ des scènes de la *Première Tenture chinoise*.

Le livre de Johan Nieuhoff, *L'ambassade de la compagnie hollandaise des Indes orientales dans la Tartarie chinoise et dans l'empire Chinois*, est publié à Paris pour la première fois en 1665. Johan Nieuhoff (1628-1672) était un voyageur allemand au service de la Compagnie Hollandaise des Indes Occidentales puis de la Compagnie des Indes Orientales. Cet ouvrage, composé de deux volumes, respectivement de 292 pages et de 134 pages, comporte à la fois des textes et des illustrations, soit 34 gravures en double page et 110 gravures accompagnées de texte. Il relate

9 Madeleine Jarry, *op. cit.*, 1981, Paris, p. 16.

10 Tibault Wolvesperges, *Sources de la chinoiserie de France sous Louis XIV et la Régence, l'exemple de la première Tenture de la Chine*, 2007, p. 66.

l'ambassade envoyée en Chine par le Conseil des Indes, en 1655, et dont Johan Nieuhoff était l'intendant. Il est important de noter que si les publications d'ouvrages concernant la Chine, et l'Extrême-Orient en général, se multiplient en Europe durant la seconde moitié du XVII^e siècle, peu d'entre-elles présentent des illustrations, de surcroît d'une aussi grande qualité, tant sur le fond que sur la forme. Ainsi, l'ouvrage de Johan Nieuhoff est une source précieuse d'informations, mais surtout d'illustrations, pour les artistes cartonniers de la *Première Tenture chinoise*, qui s'en inspirent largement pour réaliser les différentes scènes du set. L'ouvrage du père jésuite Athanase Kircher (1602-1680), *La Chine illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantité de recherches de la nature et de l'art*¹¹, a été publié en 1670 à Paris. La première édition latine date, elle, de 1667. Cet ouvrage comporte, à l'instar de celui de Johan Nieuhoff, des textes et des gravures. Il s'agit ici d'informations de seconde main, puisque l'auteur n'est jamais allé en Chine. Ainsi, le contenu de l'ouvrage est avant tout une synthèse des différents récits et documents publiés par les missionnaires de Chine. Néanmoins, l'ouvrage présente tout de même des nouveautés : outre le petit dictionnaire de chinois-français, inédit en France à l'époque, l'intérêt principal de l'ouvrage réside dans la volonté d'illustration par la gravure des différents thèmes évoqués par l'auteur.

La publication d'Arnoldus Montanus, *Ambassades mémorables de la compagnie des Indes orientales des Provinces Unies, vers les Empereurs du Japon, contenant plusieurs choses remarquables arrivées pendant le voyage des ambassades*, publié en France en 1680, est parfois citée comme étant une autre source d'inspiration pour la réalisation de la *Première Tenture chinoise*¹². Si la date d'édition, ainsi que le grand succès du livre à cette époque, peut permettre de penser cette idée comme étant vraisemblable, il faut cependant prendre en compte l'absence de référence à cet ouvrage dans les différentes scènes de la tenture de Beauvais, et peut-être en déduire qu'il n'a probablement pas servi pour leur réalisation. Nonobstant, les illustrations de ce livre, relatant la vie quotidienne en Chine, ont inspiré, un demi-siècle plus tard, François Boucher pour les scènes de la *Seconde Tenture Chinoise*¹³.

Si ces deux ouvrages sont considérés comme les principales sources de documentation des artistes, voir même parfois les deux seules sources¹⁴, il semblerait pourtant que deux autres récits

11 Le titre complet de l'ouvrage est *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 Sérénissime 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, et qui n'a pas encores paru au jour.*

12 Thibaut Wolvesperges, *op.cit*, p. 66.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

aient été à l'origine de certains éléments iconographiques présents dans les scènes du set. Il s'agit, dans un premier temps, de celui du missionnaire Jésuite Italien Matteo Ricci (1552-1610). Matteo Ricci a été le premier Européen qui ait réussi à se fixer durablement à la cour impériale. Son ouvrage, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine (1582-1610)*, a été publié en français en 1616. Cette publication comporte cinq livres, dont le premier est une importante documentation sur divers aspects du pays. Il s'agissait, à l'origine, du journal de voyage que le missionnaire a rédigé en italien au cours des deux dernières années de sa vie, et qui contenait avant tout l'installation des missions jésuites en Chine. C'est grâce à Nicolas Trigault, un jésuite belge, présent en Chine l'année de la mort de Matteo Ricci, que les notes du missionnaire italien ont été publiées dans une version latine. Les quatre autres livres content le parcours de la mission. Cet ouvrage a permis à l'Europe de découvrir la civilisation chinoise et sa richesse, bien qu'il ne comporte pas d'illustrations, car il s'agit de l'une des toutes premières sources de renseignement concernant la Chine en Europe au début du XVII^e siècle et, de ce fait, il était très probablement connu de nos trois artistes.

Dans un second temps, il semblerait que l'ouvrage qui reproduit la correspondance du père Ferdinand Verbiest (1656-1688), *Voyages de l'empereur de Chine dans la Tartarie l'an 83*, publié à Paris en 1683, soit également une source textuelle pour l'élaboration de la *Première Tenture chinoise*. Cette correspondance conte le voyage de plusieurs mois que le père Verbiest fit aux côtés de l'empereur Kangxi et de sa cour, lors de ses visites des provinces chinoises en 1683. Le récit du père Verbiest foisonne de détails concernant l'empereur et sa cour. On peut penser que les artistes du set de tapisserie devaient connaître cet ouvrage, tant parfois des éléments contés par le père jésuite se retrouvent dans certaines scènes.

On constate donc que les artistes qui ont confectionné les pièces de la *Première Tenture chinoise* devaient avoir à leur disposition un certain nombre de sources de documentation sur la Chine pour créer l'iconographie de l'œuvre. Néanmoins, on peut également mentionner les différentes références à des œuvres et objets présents en France à ce moment-là, et qui n'appartiennent pas aux ouvrages publiés par missionnaires. Parmi ces modèles, on peut trouver des porcelaines importées directement de Chine, d'autres tapisseries de Beauvais ou bien encore des objets scientifiques. Tous ces éléments, qui faisaient probablement partie de l'environnement familial des artistes, participent à l'originalité de l'iconographie des scènes, et sont une illustration d'une vision occidentalisée de la Chine.

Les chercheurs se sont avant tout penchés sur la valeur documentaire de cette iconographie,

à l'instar d'Edith Standen, dans son article, publié en 1976¹⁵, où elle cherche à démêler les éléments tirés des différents ouvrages publiés sur la Chine et ceux qui, au contraire, tiennent plus de l'ordre de l'imaginaire. C'est également le cas de Madeleine Jarry, dans son ouvrage publié en 1981¹⁶, où elle compare elle aussi les différents motifs iconographiques avec les gravures et textes des ouvrages de Johan Nieuhoff et d'Athanase Kirsher principalement. De fait, ces deux études permettent d'établir une véritable corrélation entre certaines illustrations et certains récits présents dans les deux ouvrages et les scènes de la *Première Tenture chinoise* : architectures, faune, flore, personnages, costumes et objets semblent en partie reproduits d'après ces sources de documentation, révélant un travail minutieux de la part des artistes pour représenter un monde cohérent. Cependant, Madeleine Jarry pose aussi, pour la première fois, à propos de la *Première Tenture chinoise*, la question de cette notion de « vraisemblance » chez les Européens lorsqu'il s'agissait de représenter la Chine et ses habitants¹⁷ notamment dans la représentation de l'aspect physique des chinois, ici à peine différent du physique des Européens que l'on peut observer dans les arts de cette époque. Madeleine Jarry l'explique par un « manque d'intérêt »¹⁸ pour une représentation fidèle des Chinois, lié au fait que peu d'Européens avaient alors pu en rencontrer. Pour elle, l'iconographie de la *Première Tenture chinoise*, qu'elle considère comme la première œuvre d'art portant sur un sujet chinois réalisée en France¹⁹, est « un mélange d'éléments vrais et de représentations fantaisistes »²⁰, caractérisée par « la fantaisie, le fabuleux et même l'imaginaire »²¹ et par « un souci de la vérité historique et de l'ethnographie du pays »²².

Thibaut Wolversperges, dans son article présent dans le catalogue de l'exposition *Chinoiseries dans les Pays-Bas au XVIIIe siècle*, édité en 2009 à Bruxelles²³, se place dans la continuité des recherches menées par Madeleine Jarry sur les sources iconographiques de la *Première Tenture chinoise*, tout en questionnant les raisons des choix de représentation, déjà

15 Edith Standen, *The Story of the Emperor of China: A Beauvais Tapestry Series*, in Metropolitan Museum Journal, volume 11, 1976.

16 Madeleine Jarry, *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris, 1981.

17 Madeleine Jarry, *op.cit* 1981, p. 18.

18 *Ibid.*

19 Madeleine Jarry, *L'exotisme dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV*, in *Bulletin de la Société d'Etude du XVIII^e siècle*, 1957, p. 1.

20 Madeleine Jarry *op.cit*, 1981, p. 20

21 *Idem*, p. 24

22 *Idem*, p. 25

23 Thibaut Wolversperges, « Sources de la chinoiserie en France sous Louis XIV et la Régence, l'exemple de la première Tenture de la Chine », *Chinoiseries dans les Pays-Bas au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 2009.

brièvement évoqués par Edith Standen²⁴, Charissa Bremer-David²⁵ et Madeleine Jarry²⁶. Il estime, tout comme elles, que ces choix sont liés au contexte historique de la conception de l'œuvre. Toutefois, selon lui, la composition des scènes serait également parfois tributaire du schéma de l'œuvre en lui-même, c'est-à-dire un ensemble de neuf scènes, qui, sans présenter de continuité narrative, interagissent les unes avec les autres. Ainsi, la présence de la scène dite du *Thé de l'Impératrice*, dans un format, toujours vertical, contrairement à des scènes comme les *Astronomes*, *Audience du Prince* ou le *Retour de la Chasse*, qui bénéficient de format horizontaux plus imposants - témoigne de la moindre importance accordée à cette scène, serait avant tout destinée à égayer l'ensemble de la suite par la mise en scène d'une figure féminine dans un contexte de distraction²⁷. Par ailleurs, les notions de « véracité », de « vraisemblance » ou encore « d'intention documentaire » qui qualifient une partie des éléments iconographiques des neuf scènes de la *Première Tenture chinoise* soulèvent, pour Thibaut Wolvesperges, un nouvel angle de réflexion inédit jusque-là : puisqu'ici les scènes du set présentent des motifs que les artistes auraient considérés comme « authentiques, augmentés le cas échéant, de quelques éléments de leur cru, faute de mieux²⁸ », peut-on encore parler de « chinoiserie » pour désigner cette œuvre ? Ce statut donné au set de Beauvais, jusqu'ici jamais remis en question, relève de la manière dont les chercheurs ont, jusqu'ici, défini le terme de « chinoiserie » dans l'histoire de l'art.

Pour des auteurs comme Hélène Bélévitch-Stankevitch²⁹ ou Henri Cordier³⁰, dont les ouvrages ont marqué les études portant sur les chinoiseries, le terme recouvre principalement une idée d'influence de la Chine dans les arts, notamment dans les motifs employés dans ces œuvres, dont ces études cherchent à définir l'origine et l'éventuelle authenticité, sans nécessairement prendre en compte la manière dont ils ont été adaptés et assimilés par les Européens³¹. Par la suite, Hugh Honour dans *Chinoiserie, The vision of Cathay*, publié à Londres en 1961, est revenu sur cette notion de « chinoiserie » tout en approfondissant certains de ces mécanismes, les arts de l'Extrême-Orient passant tour à tour du statut d'objets de curiosité à celui de répertoire de formes

24 Edith Standen, *op.cit.*, 1976, p. 115-117.

25 Charissa Bremer-David *French Tapestries & Textiles in the J.Paul Getty Museum*, 1997, p. 90.

26 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1981, p. 15

27 Thibaut Wolvesperges, « Sources de la chinoiserie en France sous Louis XIV et la Régence, l'exemple de la première Tenture de la Chine », *Pagodes et dragons, Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770 (Paris, Musée Cernuschi, février 2007-juin 2007), cat. Expo., Paris, 2007*, p. 69.

28 *Idem*, 2009, p. 78.

29 Hélène Bélévitch-Stankevitch, *op.cit.*, 1910.

30 Henri Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1910.

31 Georges Brunel, *Chinoiseries, de l'inspiration au style* in *Pagodes et dragons, Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770 (Paris, Musée Cernuschi, février 2007-juin 2007), cat. Expo., Paris, 2007*, p. 11.

nouvelles puis d'objets affirmant la connaissance de leurs possesseurs.

Ainsi, jusqu'ici, la *Première Tenture chinoise* présenterait bien les caractéristiques d'une chinoiserie. Cette affiliation au courant des chinoiseries est indirectement remise en cause par Johannes Franz Hallinger en 1996³². Hallinger considère que la principale caractéristique des chinoiseries serait la manière désinvolte dont la Chine est traitée dans les arts par les Européens, car ce n'est que lorsque les Européens se sont réellement intéressés à la Chine et au Japon, à la fin du XVIIIe siècle, que les chinoiseries ont disparu peu à peu³³. Dès lors, pour George Brunel, qui cite Hallinger³⁴ dans son texte intitulé *Chinoiserie : de l'inspiration au style*, publié dans le catalogue d'exposition *Pagodes et dragons*, édité en 2007, les œuvres inspirées d'une manière ou d'une autre par l'Extrême-Orient produites par les Européens, et plus spécialement traitant de la Chine, se diviseraient en deux catégories : celles qui cherchent à imiter les œuvres extrême-orientales, et celles qui s'en inspirent pour créer une œuvre originale. Selon lui, les chinoiseries n'appartiendraient qu'à la seconde catégorie³⁵. Thibaut Wolvesperges reprend cette théorie des deux catégories d'œuvres d'inspiration extrême-orientale énoncée par Georges Brunel pour élaborer ses propres réflexions à propos de la *Première Tenture chinoise*. Il en conclut que la volonté des artistes cartonniers de reproduire une Chine de la manière la plus authentique qui soit permettrait de douter de sa désignation sous le terme de « chinoiserie », si l'on tient compte de ces dernières définitions. Cependant, les différentes publications consacrées à la *Première Tenture chinoise*, jusqu'à Thibaut Wolvesperges, semblent se focaliser principalement sur la question de l'imaginaire et de la vraisemblance des éléments iconographiques, sans prendre en compte l'importance du médium utilisé, ici la tapisserie, dans l'influence qu'il peut avoir sur les choix stylistiques opérés dans la représentation des neuf scènes. La *Première Tenture chinoise* s'inscrit dans un mouvement artistique global, et il semblerait qu'une part de l'originalité iconographique, qui a intrigué des générations de chercheurs, soit en partie due aux contraintes liées au médium et aux codes liés aux médiums comme nous l'avons évoqué plus haut. L'ajout de ce paramètre dans notre étude nous permettra de proposer de nouvelles hypothèses d'interprétations iconographiques, et notamment de revenir sur la problématique proposée par Thibaut Wolvesperges portant sur le terme de « chinoiserie ».

32 Franz Hallinger, *Das Ende der Chinoiserie, die Auflösung eines Phänomens der Kunst in der Zeit der Aufklärung*, München, 1996.

33 Georges Brunel, *Idem*, 2007, p. 12.

34 *Ibid.*

35 Georges Brunel *Idem*, 2007, p. 11.

Cependant, la remise en question du statut de l'œuvre par Thibaut Wolvesperges met en lumière un des aspects les plus complexes de la *Première Tenture chinoise*. Doit-on seulement voir dans ce set de tapisserie une simple volonté de créer un objet décoratif et plaisant, répondant pleinement à la mode de cette époque ? Ou faut-il voir en plus dans les neuf scènes de la *Première Tenture chinoise* un message sous-jacent à teneur politique ? Cette question, si elle n'est pas abordée dans les études consacrées à notre objet, mérite d'être posée. L'originalité de cet ensemble réside donc, comme nous l'avons vu, dans un mélange complexe d'une représentation de la Chine très documentée d'une part, et d'une projection occidentale de la cour de Kangxi d'autre part, visible notamment dans les éléments relevant de l'imaginaire ou d'une certaine occidentalisation. Or, on peut supposer que dans un cas comme dans l'autre, le programme iconographique, destiné à la base à représenter la vie de l'Empereur de Chine, est peut-être également une manière de glorifier la politique étrangère menée par Louis XIV et ses ministres durant la décennie 1680.

De fait, à partir de 1683, Jean-Baptiste Colbert de Seignelay (1651-1690), qui a repris le secrétariat d'État de la Marine après la mort de Jean-Baptiste Colbert, décide de reprendre en main une Compagnie française des Indes Orientales exsangue, en suggérant au roi d'envoyer une nouvelle mission qui pourrait permettre de nouer des liens diplomatiques cruciaux pour la relance du commerce avec l'Asie³⁶. Cette mission était d'abord une réponse à la visite des ambassadeurs du roi de Siam à Versailles, en 1684. Le roi Phra Narāi (1629-1688) fondait l'espoir de nouer des liens diplomatiques avec la France afin d'obtenir son aide militaire afin de bloquer l'expansion des Hollandais en Asie du Sud-Est qui menaçait le royaume de Siam³⁷. C'était notamment une occasion pour la France de se confronter une nouvelle fois aux Hollandais et d'arrêter leur expansion aux Indes, mais aussi de mener une campagne d'évangélisation en Asie et d'étendre le prestige de la France et de son roi, au fait de leur gloire en Europe dans les années 1680, jusque dans ces lointaines régions. Enfin, la mission avait pour but de nouer des liens diplomatiques avec l'empereur de Chine, afin d'installer une présence française durable dans cette partie du monde. Ainsi, en 1685, six pères jésuites Français embarquent à Brest avec pour destination la cour du roi de Siam dans un premier temps, puis la cour de Pékin. Parmi ces six missionnaires, il y avait Jean de Fontaney (1643-1710), le supérieur de la mission de 1685 à 1699, Jean-François Gerbillon (1654-1728), Louis Le Comte (1655-1728), Joachim Bouvet (1656-1730), Claude de Visdelou (1656-1737) et enfin Guy Tachard (1651-1712). Ils avaient tous pour particularité d'être de brillants

36 Raphaël Vongsuravatana, *Guy Tachard ou la Marine française dans les Indes orientales (1684-1701)* In *Histoire, économie et société*, 1994, 13e année, n°2. pp. 249-267.

37 Philippe Rousseau, *Les relations entre la France et le Siam au temps de Louis XIV*, 2005, p. 14.

mathématiciens et scientifiques et avaient tous été reçus par l'Académie Royale des Sciences. Seul Guy Tachard resta au Siam, tandis que ses cinq compagnons poursuivaient le voyage jusqu'en Chine. Les missions françaises au Siam furent un échec tant sur le plan commercial que spirituel, suite à l'ambassade maladroite menée par le chevalier de Chaumont³⁸ dans un premier temps, puis à cause de la révolution qui renversa le roi Phra Naraï en 1689, et qui interdit l'établissement durable des Français au Siam, sur le point d'aboutir grâce à l'intercession du père Guy Tachard³⁹. Dès lors, l'espoir se reporta sur la mission menée en Chine en parallèle. C'est au milieu de tous ces événements que la *Première Tenture chinoise* a vu le jour, entre 1688 et 1690. Ainsi, on peut s'interroger sur une possible connotation dans l'iconographie de certaines scènes. Ne peut-on voir, notamment dans les scènes des *Astronomes* ou de la *Collation*, une démonstration du bien fondé et de la réussite de la politique d'ouverture de la France en Extrême-Orient de Louis XIV, alors même que les ambassades au Siam connaissaient des difficultés ?

La date supposée de création de la *Première Tenture chinoise*, située entre 1688 et 1690, permet également de se poser la question de l'utilisation de nouveaux modèles pour illustrer la grandeur du règne du roi, bien loin des références antiques utilisées jusqu'alors dans les œuvres. Depuis Louis Marin⁴⁰, l'étude de la représentation du roi dans les arts, sous le règne de Louis XIV, a fait l'objet d'un certain nombre d'ouvrages et d'articles mettant en exergue la complexité de la figuration de la figure royale⁴¹. Pour Louis Marin, c'est à travers les images et les mots que le roi devient réellement le roi, que le pouvoir royal prend corps et s'impose aux yeux de tous à la manière d'une icône. Un portrait du roi représente à la fois son statut politique, sacramentel et historique. C'est particulièrement sous le règne de Louis XIV, pour asseoir son statut de monarque absolu, que l'image de la figure royale se développe considérablement, pour créer un culte et une mythologie sans précédent dans l'histoire de la monarchie Française⁴². La Petite Académie, créée en 1661 par Louis XIV, et dirigée par Jean-Baptiste Colbert, a travaillé, dans les premières décennies du règne, à construire l'image royale, notamment à partir de références choisies parmi les rois et dieux de l'Antiquité⁴³. La mise sur métier du set débute au moment même où un débat fait rage au

38 Raphaël Vongsuravatana, *op.cit*, 1994, p.254.

39 *Idem*, p. 260.

40 Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, 1981.

41 Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, Londres, 1992 ; *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, 1995 ; Gérard Sabatier, *La gloire du roi, Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672*, in *Histoire, Économie et Société*, vol. 19, n°19-4, 2000. P. 527-560 ; *Le prince et les arts, stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*, Paris, 2010.

42 Gérard Sabatier, *op.cit*, 2010, p. 530.

43 Gérard Sabatier, *Le Prince et les arts, stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*, Paris, 2010, p. 47.

sein de l'Académie de peinture et de sculpture à propos du modèle antique. En 1687, Charles Perrault lit devant l'Académie un poème de sa composition intitulé *Le siècle de Louis le Grand* dans lequel il remet en question la supériorité des auteurs antiques en affichant sa préférence pour les auteurs modernes. Ce poème suscita un vif débat, d'abord centré sur le domaine de la littérature.

Puis, en 1688, Charles Perrault publie *Le parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui concerne les arts et la science*. Dans cet ouvrage, un dialogue entre deux personnages, qui se déroule dans les jardins de Versailles, permet à l'auteur d'aborder la question de l'influence de l'Antique et de la créativité des artistes modernes dans de nombreux domaines, notamment dans celui des beaux-arts. Ainsi, durant toute la fin de la décennie 1680 et jusqu'au milieu des années 1690, une querelle oppose les partisans d'un modèle antique à ceux qui pensent que les artistes du siècle de Louis XIV sont capables de créations originales pouvant dépasser les modèles de leurs ancêtres. Les conséquences de la remise en cause du modèle antique sont notamment visibles dans l'utilisation progressive de nouveaux modèles et de nouvelles références dans les arts, notamment dans celui de la tapisserie.

Les décennies 1680-1690 voient naître un renouvellement iconographique dans des nouvelles productions : outre la nouvelle place de l'ornementation au sein des compositions, on retrouve désormais des motifs, imprégnés d'exotisme, mais aussi des nouveaux univers, inspirés des lointaines Indes ou du Nouveau-Monde, cette fois-ci contemporains des artistes qui les représentent. La *Première Tenture chinoise* est une expression de ce renouvellement progressif des références utilisées dans les arts. Il s'agit-là de représenter un univers aux codes esthétiques et culturels bien différents du modèle antique. Cependant, c'est un monde contemporain de la France de Louis XIV, avec laquelle un parallèle est inévitablement établi. Ici la cour de Versailles semble trouver son pendant dans celle de Pékin, à l'autre bout du monde, comme pour souligner la magnificence de l'une à travers celle de l'autre.

Ainsi, les influences du contexte politique d'une part, et celui du contexte culturel d'autre part, ont probablement joué un rôle sur le choix des différents sujets et sur leur représentation, conférant de cette manière à la *Première Tenture chinoise* un autre statut que celui d'une œuvre à l'ambition uniquement décorative.

Les différents axes de réflexion déjà abordés dégagent un autre champ d'étude encore peu exploré dans les publications : le rôle des différents acteurs dans l'élaboration de la *Première Tenture chinoise*. Il s'agit d'étudier, dans un premier temps, le rôle du premier commanditaire, le

duc du Maine, dans les choix artistiques opérés sur l'œuvre, ainsi que les motivations qui pourraient être à l'origine de sa commande, puis dans un second temps, le rôle de chacun des artistes au cours de son élaboration.

Les documents d'archives de la manufacture royale de tapisseries de Beauvais, publiés par Jules Badin mentionnent le duc du Maine comme premier acquéreur du set⁴⁴. La question de son rôle dans l'élaboration de l'œuvre est évoquée par plusieurs auteurs : les publications les plus anciennes, comme celle de Henri Bernard-Maître⁴⁵ évoque le retour du père Bouvet de Chine, en 1697, et la parution de ses deux ouvrages⁴⁶ comme événement déclencheur de la production de la *Première Tenture chinoise*. Néanmoins, une incohérence chronologique a permis d'affirmer que cette hypothèse était erronée : à cette date, Jean-Baptiste Monnoyer, un des trois artistes cartonniers, était déjà parti en Angleterre⁴⁷. Pour Edith Standen, l'origine de l'œuvre pourrait se trouver dans plusieurs événements qui se sont déroulés dans les années 1684-1686 : les réceptions des ambassadeurs du Siam à Versailles de 1684 et de 1686, relatées toutes deux dans les publications du *Mercurie Galant* des mois de septembre 1684 et décembre 1686, l'envoi des missionnaires français en Chine, en 1685, mais également la réception du père Couplet à Versailles, de retour de Chine, en 1685 que le *Mercurie Galant* relate également dans la parution du mois de septembre⁴⁸. Edith Standen indique l'intérêt du jeune Duc, qui n'a alors que 14 ans en 1684, pour ces réceptions, ainsi que pour les sciences, ce qui pourrait expliquer les choix iconographiques opérés pour l'ensemble de la tapisserie. Charissa Bremer-David s'appuie elle aussi, sur le retour du père Couplet de Chine en 1684 pour expliquer l'inspiration de l'œuvre⁴⁹ et, de fait, le retour du père jésuite, accompagné d'un ami chinois intensifie l'intérêt que les contemporains portaient à la Chine, notamment chez le duc, qui chercha plus tard à rencontrer les membres de la première mission française en Chine, afin de se faire expliquer les différents instruments scientifiques qu'ils emmenaient dans leur expédition⁵⁰. S'il est probablement impossible de définir précisément lequel de ces événements a été le plus important, on constate dans tous les cas que l'intérêt accru du duc du Maine pour les sciences, combiné à celui qu'il porte pour l'Extrême-Orient, serait alors le point de départ de la genèse de l'œuvre. Si le duc du Maine est mentionné comme un simple acquéreur,

44 Jules Badin, *La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1909, p. 9.

45 Henri Bernard-Maître, *Tapisseries chinoises de François Boucher à Pékin*, Paris, 1950.

46 Joachim Bouvet, *L'état présent de la Chine en Figures et Le portrait historique de l'empereur de la Chine présenté au Roi de France*, Paris, 1697.

47 Edith Standen, *op.cit*, 1976, p 116.

48 *Ibid.*

49 Charissa Bremer-David, *op.cit*, 1997, p. 90.

50 Edith Standen, *op.cit*, 1976, p. 117.

on peut toutefois se demander s'il a pu également avoir un rôle plus important dans les processus créatifs de l'œuvre, notamment dans certains choix iconographiques, à l'instar de la scène des *Astronomes* par exemple.

Aucune des publications, jusqu'aux plus récentes, ne cherche à définir précisément jusqu'à quel point le duc du Maine est impliqué dans la création de l'œuvre, mise à part celle de Franziska Windt, dans laquelle elle mentionne la possibilité d'une intervention du duc dans le choix des scènes de la suite⁵¹. De fait, il n'existe pas de publication mentionnant les actes de mécénat du duc du Maine. Or, lorsqu'on étudie la personnalité - complexe - du jeune duc, à travers les descriptions faites par ses contemporains, on devine un personnage éclairé, curieux et érudit, voire précoce pour son âge⁵². Il est cependant difficile de cerner son rôle de mécène, tant la personnalité de sa femme, Louise-Bénédicte de Bourbon, épousée en 1692, éclipse la sienne tout au long de sa vie. Ainsi, la commande de la *Première Tenture chinoise*, passée avant son mariage, pourrait être une des seules œuvres répertoriées à Sceaux qui soit issue de la volonté propre du duc du Maine, témoignant de son ouverture d'esprit. C'est pourquoi il semble intéressant de prendre en considération son implication dans le processus de création, de manière à mieux comprendre l'originalité iconographique de l'œuvre mais également de mieux appréhender les goûts de son commanditaire.

Par ailleurs, dans les documents d'archives concernant la première commande de la *Première Tenture chinoise*, le nom du duc du Maine est accompagné d'un certain Monsieur d'Isrode. En effet, dans son mémoire intitulé *Estat du produit de quelques marchandises fabriquées dans la manufacture royalle de tapisseryes de Beauvais*, Philippe Béhagle écrit :

Faicte la première tenture avec de l'or sur trois aunes et demy de haut sur environ 21 aunes de cours, vendu par M. d'Isrode à monseigneur le duc du Maine, vingt mil livres ; il y a plus d'un tiers de gain.⁵³

Cette mention, relayée par la plupart des auteurs par la suite, pose la question de l'identité de ce Monsieur d'Isrode. Il est ici associé au duc du Maine, et semble avoir joué le rôle d'intermédiaire. Par ailleurs, la suite du mémoire de Philippe Béhagle mentionne encore ce nom à deux reprises :

51 Franziska Windt, *Jean II. Barraband, Bildteppich « Die Audienz beim Kaiser von China »*, Potsdam, 2000, p. 15.

52 Stall-Delauney, (Marguerite-Jeanne Cordier, baronne de), *Mémoires*, Paris, 1970, p.235 ; SPANHEIM (Ezéchiel), *Relations de la cour de France en 1690*, Paris, 1900, p. 102 ; Françoise d'Aubigné, Maintenon (marquise de), *Correspondance générale de madame de Maintenon*, Paris, 1865.

53 Jules Badin, *op.cit*, 1909, p. 13.

Autre tenture du même dessin de 20 aunes de cours à 3 aunes et demy de haut, vendu à M. d'Isrode quatorze mil livres ; aussy un bon tiers de gain.

Autre tenture du même dessin, vendu à mondit sieur d'Isrode, dix mil livres, à moins de cours et moins d'auteur. Un tier de gain.⁵⁴

Ces trois achats, effectués par ce mystérieux M. d'Isrode, nous laissent à penser qu'il s'agirait bien d'un intermédiaire, peut-être un négociant. Cependant, qui était-il réellement ? Avait-il un éventuel lien avec le duc du Maine ? A-t-il joué un rôle dans la réalisation du set ? Nous tenterons dans notre étude de proposer des hypothèses pour répondre à ces interrogations.

Au-delà du rôle du premier commanditaire, il est important de se pencher sur celui qu'a joué chacun des trois artistes cartonniers dans la mise au point des scènes. Le mémoire de Philippe Béhagle publié par Jules Badin mentionne « quatre illustres peintres⁵⁵ » et celui de Noël Antoine Mérou, directeur de la manufacture de Beauvais à partir de 1722, indique les noms des « sieurs Batiste, Fontenay et Vernensal⁵⁶ ». Si les identités de Jean Baptiste Blin de Fontenay et de Guy-Louis Vernensal ne posent pas de problème majeur aux chercheurs, celle de l'artiste appelé « Batiste » a été plus litigieuse.

En effet, pour Adolphe Cavallo⁵⁷, il s'agirait peut-être de Jean-Baptiste Martin (1659-1735), un peintre de paysages et de batailles qui a travaillé à la fois à la manufacture des Gobelins et à celle de Beauvais, parfois également surnommé « Baptiste » à la fin du XVII^e siècle. Edith Standen réfute cette hypothèse, en indiquant que rien ne semble indiquer qu'il s'agit de Jean-Baptiste Martin, plutôt surnommé « Martin des Gobelins » ou encore « Martin des Batailles » en raison de son titre aux Gobelins de « Premier peintre de conquêtes du roi ». Pour elle, le nom « Batiste » désigne très probablement Jean-Baptiste Monnoyer, appelé « Baptiste » dès son entrée à l'Académie de peinture et de sculpture en qualité de « peintre de fleurs »⁵⁸. Par la suite, la participation de Jean-Baptiste Monnoyer à la création de la *Première Tenture chinoise* est admise. Adolphe Cavallo mentionne également le fait que certains auteurs, parmi les premiers à avoir

54 *Ibid*, p. 13

55 *Ibid*, p. 13

56 *Idem*, 1909, p. 15.

57 *Adolph Cavallo, Tapestries of Europe and of colonial Peru in the museum of Fine Art of Boston*, Boston, 1967, p.170.

58 Edith Standen, *op.cit*, 1976, p. 115.

étudié cette œuvre⁵⁹, ont auparavant identifié l'un des artistes cartonniers du set comme étant Jean-Joseph Dumons (1687-1779), peintre du roi à Aubusson de 1731 à 1754, et qui succède par la suite à Jean-Baptiste Oudry comme peintre à la manufacture de Beauvais. Pour Cavallo, il s'agit là probablement d'une méprise due au fait que ces auteurs confondent la *Première Tenture chinoise* avec la *Seconde Tenture Chinoise* (Ill.51 à 56) de François Boucher, à laquelle Dumons a effectivement collaboré⁶⁰. Néanmoins, il est plutôt probable que cette erreur vient du fait qu'il est mentionné par Jules Badin, avec Vernansal et Blin de Fontenay, lors de la conception des exemplaires de la *Première Tenture chinoise* réalisés entre 1711 et 1722⁶¹. La présence de Dumons aux côtés de Vernansal et de Blin de Fontenay pourrait se justifier par l'absence de Monnoyer, décédé en 1699. Cependant il est certain qu'il ne faisait pas partie de l'équipe d'artistes à l'origine de la création du set : aux dates où l'on situe la première mise sur métier, entre 1688 et 1690, Dumons venait à peine de naître.

L'identité de l'éventuel quatrième peintre mentionné par Philippe Béhagle est problématique : aucun document d'archives connu ne mentionne son nom. Certains auteurs vont jusqu'à douter de son existence, à l'instar d'Edith Standen⁶², tandis que les études les plus récentes, mentionnent le nom de René-Antoine Houasse (1645-1710)⁶³. Il convient dès lors de se demander si ce quatrième illustre peintre a réellement existé, puisqu'il est mentionné par Philippe Béhagle – dont jusqu'ici personne ne conteste la véracité du propos – et si une éventuelle quatrième main est décelable dans les différentes scènes du set.

Ainsi, il est également pertinent de s'interroger sur le rôle joué par chacun des peintres dans l'élaboration des cartons. Pour Edith Standen, Madeleine Jarry puis un peu plus tard Charissa Bremer-David et Thibaut Wolvesperges, Guy-Louis Vernansal serait le peintre principal de l'œuvre et celui à qui l'on doit la direction artistique de l'œuvre⁶⁴. Guy-Louis Vernansal, disciple de Charles Le Brun, travaillait déjà à la manufacture des Gobelins dès 1662⁶⁵, et on lui connaît notamment une

59 William George Thomson, *A history of tapestry from the earliest times until the present day*, 1906 ; Henri Cordier, *La Chine en France au XVIII^e siècle* In Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 52e année, N. 9, 1908 ; Heinrich Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig, 1928 ; Guillaume Janneau, *Evolution de la Tapisserie*, Paris, 1947.

60 Adolph Cavallo, *op.cit.*, 1967, p. 171.

61 Jules Badin, *op.cit.*, 1909, p. 15.

62 Edith Standen, *op.cit.*, 1976, p. 116.

63 Charissa Bremer-david, « The Collation » dans *Campbell*, 2007a. p. 434-439. p.438 ; Koenraad Brosens, Christa Mayer-Thurman, *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago / Londres / New Haven, Art Institute of Chicago / Yale, 2008, p. 273.

64 Charissa Bremer-David, *op.cit.*, 1997, p. 90.

65 *Notice Historique sur les manufactures des tapisseries des Gobelins*, Paris, 1861, p. 60.

participation à l'élaboration des tentures de *l'Histoire d'Alexandre*⁶⁶. Ainsi, son expérience de peintre cartonnier a pu contribuer au fait qu'il tienne une place importante dans le processus créatif de l'œuvre. Il a laissé plusieurs fois son nom dans les bordures de certains exemplaires : on peut lire l'inscription « VERNANSAL.INT.ET.PU » sur la bordure de la scène de la *Collation* conservée au J.Paul Getty Museum de Malibu (Fig.13), ayant appartenu au comte de Toulouse, et sur trois autres exemplaires de la même scène conservés dans des collections privées. Cependant, Thibaut Wolvesperges nuance ce propos en ajoutant que les deux comparses de Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Monnoyer et Blin de Fontenay, eux aussi formés par Charles Le Brun à la manufacture des Gobelins, se seraient inspirés des méthodes de documentation employées par Le Brun lors de son élaboration des *Tentures de l'Histoire d'Alexandre*, à savoir l'utilisation d'ouvrages historiques et de documents archéologiques afin de reconstituer au mieux le décor antique dans lequel se déroulent les scènes⁶⁷ pour composer l'univers de la cour de Kangxi. Cela impliquerait donc que les deux artistes, Monnoyer et Fontenay auraient également pris part à l'élaboration de la composition des scènes de la *Première Tenture chinoise*, en proposant une partie des choix iconographiques opérés. Notre étude approfondie des différentes carrières des trois artistes cartonniers, ainsi que de leurs œuvres et styles respectifs pourra mettre en lumière la part de chacun d'entre eux dans la création du set.

Nous ne connaissons que très peu de noms de commanditaires concernant les autres sets répertoriés dans les collections publiques et privées. Nous n'en possédons que trois : celui du comte de Toulouse, le frère du duc du Maine, dont le set est conservé au J. Paul Getty Museum de Malibu ainsi qu'au château de Compiègne et le Garde des Sceaux Joseph-Fleuriau d'Armenonville (1661-1728). Selon Charissa Bremer-David, c'est le retour du père Bouvet en France en 1697 et la publication de ses deux ouvrages qui auraient incité le comte à commander lui aussi ses propres exemplaires de la *Première Tenture chinoise*, qu'il avait probablement dû admirer chez son frère⁶⁸. Il semblerait que le set du comte de Toulouse soit parvenu dans son ensemble jusqu'à nous, c'est-à-dire dix pièces représentant neuf scènes, la scène de *l'Empereur en voyage* étant en double. L'ensemble a été mis sur métier en 1697 et terminé en 1703. La plupart des études se fondent sur le set du comte de Toulouse, qui est également celui sur lequel nous fondons une partie de notre propre étude, car il s'agit de l'ensemble le plus complet et probablement le plus proche de ce que

66 J.-J Guiffrey, *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, XX, p. 186, p. 195, p. 250.

67 Thibaut Wolvesperges, *op.cit*, 2007, p. 77.

68 Charissa Bremer-David, *op.cit*, 1997, p. 93.

devait être celui du duc du Maine compte tenu du peu d'écart chronologique entre les deux tissages. En revanche, aucune étude ne porte sur le seul exemplaire connu de Joseph-Fleuriau d'Armenonville, la *Collation*, conservé dans une collection privée, qui ne présente aucune variante iconographique avec les exemplaires précédents, mise à part la bordure aux armes du Garde des Sceaux. Également conservé dans une collection privée, un exemplaire de l'*Embarquement de l'Empereur*, présente les armes du Prince Électeur de Bavière Clément-Auguste de Bavière (1700-1761).

Des autres commanditaires, nous ne possédons que très peu d'informations : pour beaucoup d'exemplaires, nous ne connaissons pas de documents pouvant les identifier : c'est le cas par exemple pour les quatre tapisseries conservées au musée Leblanc-Duvernois d'Auxerre, dont l'historique est inconnu. La difficulté réside parfois également dans le fait que des commandes ont été faites depuis l'étranger. C'est le cas des exemplaires conservés dans la collection du Würzburg Residenz Museum ainsi que dans celle du Neuen Residenz de Bamberg, dite aussi « Série de Munich » et issues des collections des électeurs de Bavière. Les exemples allemands ont été assez peu étudiés en France. Certains auteurs germanophones et anglophones se sont interrogés sur la provenance de ces exemplaires, à l'instar de Hans Huth⁶⁹, Heinrich Kreisel⁷⁰, Heinrich Mayer⁷¹, le Baron Ludwig Döry⁷² ou bien encore Adolph Cavallo : ils ont pu définir qu'une partie des tapisseries à sujets chinois proviennent bien de la manufacture de Beauvais, tandis que d'autres sont attribuées à des lissiers allemands provenant de Berlin ou de Würzburg. Ces dernières semblent être directement inspirées de la *Première Tenture chinoise*, avec laquelle elles se combinent parfois. C'est le cas pour la tapisserie dite *Die Astronomen* (Ill.46), conservée à Würzburg, qui présente une section centrale composée de la scène des *Astronomes*, encadrée par une autre tapisserie de fabrication allemande⁷³, mais dont la bordure reproduit celles aux motifs de feuilles d'acanthé déjà visibles sur des tapisseries produites à Beauvais. Elle est issue d'un ensemble conçu à la manufacture de tapisseries de Würzburg⁷⁴ vers 1738, sous la direction du lissier Andreas Pirot (1708-

69 Hans Huth, « *Zur Geschichte der Berliner Wirkteppiche* » *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 1935, p. 80-99.

70 Heinrich Kreisel, « *Die Würzburger Gobelinmanufaktur und ihre Erzeugnisse* », *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst*, 1952, p. 151-175.

71 Heinrich Mayer, *Bamberger Residenzen*, Munich, 1951.

72 Baron Ludwig Döry, « *Würzburger Wirkereien und ihre Vorbilder* », *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, Archiv des historischen Vereins für unterfranken und aschaffenburg*, tome 83, Würzburg, 1960, p.189-216.

73 Adolph Cavallo, *op.cit.*, 1967, p. 172.

74 Hans Huth, *op.cit.*, 1935, p. 90.

1763), d'après les cartons de Johann Joseph Scheubel⁷⁵. De cette série ne subsiste plus que la scène des *Astronomes*, et celle du *Mariage chinois* (Ill.47). D'autres tapisseries sont entièrement de fabrication allemande, avec des sujets dérivés du set de Beauvais, à l'image de la suite commandée pour la première fois par la reine Sophie Charlotte de Hanovre (1668-1705), réalisée au début du XVIIIe siècle à la manufacture de Berlin sous la direction de Jean II Barraband (Ill. 35 à 41). La suite de Berlin a été particulièrement étudiée par Franziska Windt au début des années 2000⁷⁷. Il s'agit de l'étude la plus complète à propos de cette suite à ce jour, cependant, l'auteur aborde peu la question d'un éventuel discours politique à la gloire de la souveraine et de sa politique culturelle, à travers les différentes scènes. Il semblerait, en effet, que certains exemplaires de Berlin présentent une iconographie aux mécanismes sémantiques assez proches de ceux que l'on peut observer dans la *Première Tenture chinoise*. Ainsi, *La Tenture chinoise de Berlin*, de même que les productions de la manufacture de Würzburg, démontrent non seulement le succès et la pérennité du set hors des frontières françaises, mais également l'influence qu'il a pu avoir sur les productions proprement allemandes qui en dérivent directement, et c'est pourquoi nous leur consacrerons également une partie de notre étude.

La Première Tenture chinoise a également influencé certaines productions de tapisseries au XVIIIe siècle, qui prennent également pour thème la Chine. C'est principalement le cas des tapisseries sorties des ateliers de Beauvais et d'Aubusson, notamment la *Seconde Tenture chinoise*, réalisée à partir des cartons de François Boucher en 1743, adaptée et augmentée par la suite à Aubusson par Jean-Joseph Dumons (Ill.63 à 72), et enfin les séries des *Verdures exotiques* (Ill. 73 à 76) et les *Chinoiseries* d'après les dessins de Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), elles aussi produites à Aubusson (Ill. 78 à 80). L'ensemble de ces œuvres illustrent l'évolution du thème chinois dans les tapisseries françaises, et la manière dont elles s'éloignent progressivement du modèle iconographique proposé par la *Première Tenture chinoise*, qui reste tout de même, pendant une majeure partie du XVIIIe siècle, une référence en matière d'iconographie inspirée de la Chine.

En revanche, les exemplaires conservés dans les collections privées, qui font régulièrement l'objet de ventes dans les maisons d'enchères, sont plus difficiles à identifier et à répertorier. De manière générale, on ne connaît ni leur origine, ni leur commanditaire.

75 Heinrich Kreisel, *op.cit.*, 1952, p. 163.

76 Ces exemplaires ont fait l'objet d'une exposition à la Residenz München, intitulée "Frühstück beim Kaiser von China" ("Petit déjeuner avec l'empereur de Chine" en 2008).

77 Franziska Windt, *Jean II. Barraband, Bildteppich « Die Audienz beim Kaiser von China »*, Potsdam, 2000.

Ainsi, bien que *La Première Tenture chinoise* ait déjà fait l'objet de nombreuses publications sérieuses et documentées, elle reste une œuvre parsemée de zones d'ombres, et suscite encore de nombreuses interrogations. Toutes les problématiques qui tournent autour du premier commanditaire, des artistes et de leur rôle respectif dans les choix tant stylistiques qu'iconographiques de l'œuvre ainsi que du médium de la tapisserie, amènent à s'interroger sur la place qu'elle acquiert dans le développement des premières chinoiseries en France et à l'étranger en cette fin du XVII^e siècle. Si le goût chinois dans les arts français revêt plusieurs formes dès le milieu du XVII^e siècle, la *Première Tenture chinoise* présente, elle, une formule inédite, tant par son iconographie que par le choix du support de représentation. Ainsi, c'est une nouvelle manière d'appréhender la Chine qui s'opère à travers cette œuvre, liée à une connaissance de plus en plus importante de ce pays et de ses coutumes, grâce à la multiplication des publications, et à une curiosité accrue par la création puis l'intensification des relations entre les deux pays. Mais au-delà d'une simple curiosité, la *Première Tenture chinoise* est aussi l'illustration de la politique intérieure et extérieure menée par Louis XIV dans ce dernier quart du XVII^e siècle.

Nous pouvons nous interroger dans quelle mesure et par quels procédés les scènes de la *Première Tenture chinoise* se situent d'une part dans la tradition décorative des arts mobiliers de la fin du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle, et présentent d'autre part un modèle iconographique au thème et à la sémantique inédits. Nous pouvons également tenter de déterminer dans quelle mesure la *Première Tenture chinoise* a-t-elle influencé les productions de tapisseries à thème chinois en France et à l'étranger ?

Afin de répondre à ces différentes interrogations, nous organiserons notre axe de réflexion en trois parties, en commençant dans un premier temps par nous intéresser aux acteurs de la création de l'œuvre : au premier commanditaire d'abord, le duc du Maine et le mystérieux personnage qui semble lui être lié dans cette entreprise, Monsieur d'Isrode, afin de déterminer dans quelle mesure on peut déterminer leur implication dans le processus de création de l'œuvre. Nous étudierons ensuite le set commandé par le comte de Toulouse, sur lequel s'appuie une grande partie de notre étude de la *Première Tenture chinoise*. Enfin, nous nous pencherons sur les trois artistes cartonniers connus, Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Monnoyer et Blin de Fontenay, afin de tenter de déceler leur rôle respectif dans la réalisation des scènes, tout en s'interrogeant sur l'hypothèse d'une quatrième main qui aurait participé à ce projet.

Dans un second temps, nous nous intéresserons à l'iconographie des différentes scènes de la

Première Tenture chinoise et à ses différents aspects. Dans un premier temps, l'étude des sources visuelles et textuelles permettra de déterminer la valeur documentaire de la représentation du monde chinois au travers des neuf scènes. Dans un second temps, l'étude des éléments relevant d'une projection occidentale de l'univers chinois et d'une certaine francisation de la vie de l'empereur de Chine nous permettra de mieux comprendre la façon dont les Européens appréhendaient l'Extrême-Orient en cette fin du XVII^e siècle, entre préjugés et fantasmes, et le message politique sous-entendu que les choix iconographiques opérés sur l'œuvre semblent véhiculer.

Enfin, dans un troisième temps, nous examinerons la pérennité de la *Première Tenture chinoise* au XVIII^e siècle dans les arts décoratifs français et étrangers, en étudiant tout d'abord les exemplaires réalisés dans les manufactures de Berlin et de Würzburg. Par la suite, nous tenterons de déterminer l'influence plus ou moins déterminante de ce modèle sur les arts décoratifs français, à travers les productions des manufactures de Beauvais et d'Aubusson afin de mieux comprendre la place de l'œuvre et son impact dans le courant des chinoiseries aux XVII^e et XVIII^e siècles.

PREMIÈRE PARTIE

LES ACTEURS DE LA *PREMIÈRE TENTURE CHINOISE*

De nombreux mystères entourent les personnages impliqués dans les différentes étapes de la création et de la vente des exemplaires de la *Première Tenture chinoise*. Les deux premiers commanditaires attestés de l'œuvre, le duc du Maine et le comte de Toulouse, restent, malgré leur statut de princes légitimés, des personnages encore méconnus. Les deux fils de Louis XIV et de Madame de Montespan, nés respectivement en 1670 et 1678, n'ont pas été les personnalités les plus étudiées du XVII^e siècle. Il n'existe en effet pas beaucoup d'études consacrées à Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine, mis à part l'ouvrage publié par Warren Hamilton Lewis et deux études universitaires⁷⁸, tant Louise-Bénédictine de Bourbon, qu'il épouse en 1692, a éclipsé la personnalité de son mari. On se reporte alors le plus souvent sur les témoignages de ses contemporains : Madame de Mainenon, la baronne de Staal-Delaunay, l'ambassadeur Ezéchiél Spanheim, le duc de Saint-Simon ou encore les jésuites membres de la première mission envoyée en Chine par Louis XIV. Ces témoignages, le plus souvent partiels, donnent tout de même un aperçu de la personnalité du duc du Maine, nous permettant ainsi de mieux comprendre son lien avec la *Première Tenture chinoise*.

Les ouvrages portant sur son frère, Louis-Alexandre de Bourbon, sont également peu nombreux : Jean Duma lui a consacré une partie de son étude universitaire⁷⁹ et Jacques Bernot une étude récente⁸⁰, cependant tous deux s'accordent à déplorer « l'état limité » voire la pauvreté des sources concernant ce personnage⁸¹. Cette rareté des sources est due en partie à l'incendie de la bibliothèque du secrétaire du comte de Toulouse, Jean-Baptiste de Valincourt, qui détruisit de nombreux documents relatifs au comte, mais également au fait que, tout comme son frère, Louis-Alexandre de Bourbon semble avoir été un personnage assez réservé et discret. Dès lors, la mise en commun des témoignages et des rares documents d'archives concernant les deux personnages, même si ces documents se trouvent parfois en marge de notre sujet, reste le seul moyen pour tenter de reconstituer l'histoire des deux sets issus des commandes du duc du Maine et du comte de Toulouse, ainsi que leur itinéraire au gré des héritages et des collections après la mort de leurs premiers propriétaires.

La rareté des sources concerne également les artistes qui ont participé à la réalisation de la

78 Pierre-Louis Lensel, *Sociabilité, politique et religion : le duc et la duchesse du Maine*, Université Jean-Moulin Lyon-III, 2005-2006 ; Anne-Sophie Du Cray, *Le Duc du Maine, 1670-1736*. Université Paris IV- La Sorbonne, 1994.

79 Jean Duma, *Les Bourbon-Penthièvre (1678-1793). Une nébuleuse aristocratique au XVIII^e siècle*, Paris, 1994.

80 Jacques Bernot, *Le comte de Toulouse (1678-1737): Amiral de France, Gouverneur de Bretagne*, Paris, 2012.

81 *Idem*, p. 6.

Première Tenture chinoise. Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Monnoyer, Jean-Baptiste Blin de Fontenay et Jean-Joseph Dumons, s'ils ont tous été des artistes reçus à l'Académie Française de Peinture et de sculpture, restent des personnages sur lesquels nous ne possédons pas non plus beaucoup de renseignements. Beaucoup des documents d'archives les concernant tiennent plus de leur vie privée que de leur activité de peintre. Il existe néanmoins quelques mentions de leurs travaux, notamment dans les registres de la manufacture des Gobelins, ainsi que dans les comtes des Bâtiments du roi. Ainsi est tout de même possible, grâce à ces documents, mais aussi grâce aux rares études consacrées à ces artistes⁸² et aux œuvres conservées dans les différentes collections publiques, de reconstituer ce qui a pu être une partie de leur formation et de leur carrière. Nous avons pu ainsi tenter de définir le rôle joué par chacun des artistes dans la confection des cartons de la *Première Tenture chinoise* et dans les choix stylistiques qui caractérisent les scènes de la suite.

1 L'origine de la Première Tenture chinoise : le duc du Maine (1670-1736)

a) Un premier commanditaire passionné : Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine (1670-1736).

Car enfin, Monseigneur, il y a plus de quinze ans que vous les [les missionnaires] honorez de votre protection. Vous avez connu la Chine presque aussi-tôt que l'Europe. Dès votre enfance vous vous faisiez un plaisir de nous entendre parler, non pas de ses richesses, ni de la magnificence de la Cour, ni des victoires des empereurs, que pouvions nous en dire, qui ne fut au dessous de ce qui vous environnoit, et de ce que vous admiriez tous les jours⁸³.

C'est de cette manière que Louis Lecomte, l'un des cinq « Mathématiciens du Roi » introduit la *Lettre à Monseigneur le duc du Maine sur les cérémonies de la Chine* datée de 1700.

82 Auguste-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, vol. IV. ; Sydney J. Pavière, *Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699)*, Londres, 1966 ; Claudia Salvi, *D'après nature, la nature morte en France au XVII^e siècle*, Paris, 2000 ; Claudia Salvi, *Les Fleurs du Roy. Introduction à la vie et à l'œuvre de Jean-Baptiste Monnoyer* ; Eugène Thoison, *Notes sur des artistes se rattachant au Gatinais, les Vernansal*, Paris, 1901 ; J. B. Blin de Fontenay 1653-1715, (Caen, Hôtel d'Escoville, Juillet 1965 – Octobre 1965), cat. Expo., Caen, 1965.

83 Louis Lecomte, *Lettre à Monseigneur le duc du Maine sur les cérémonies de la Chine*, Paris, 1700. p. 12.

Selon lui, la passion pour la Chine que nourrit le duc du Maine semble donc démarrer au moment où la France commence à nouer des liens avec l'Asie. Malgré son jeune âge, le duc du Maine s'éprend de ces contrées lointaines, et de la mission évangélique qu'y mènent les missionnaires Jésuites de toute l'Europe. C'est ce même jeune âge qui semble faire douter les chercheurs qui ont étudié la *Première Tenture chinoise* de la réelle implication du duc dans la création de cette œuvre, doute renforcé par la présence possible d'un intermédiaire dans la vente de l'objet⁸⁴. Pourtant, les contemporains du duc parlent de son érudition, de sa précocité et de sa vivacité d'esprit : la baronne de Staal (1693-1750), connue aussi sous le nom de Madame Delaunay, proche du duc du Maine, parle de lui comme étant une personne possédant un « esprit éclairé, fin et cultivé⁸⁵ » tandis que l'ambassadeur du Brandebourg Ezéchiél Spanheim (1629-1710), présent à Versailles durant les années 1680, parle du jeune duc en ces termes :

Il est beau de visage, d'une physionomie heureuse, d'un abord agréable, et d'un esprit dont les charmes et les lumières sont peu communes. Le soin particulier qu'on eut, dès son bas âge, à mettre auprès de lui des personnes habiles et capables de l'élever et de l'instruire en tout ce qui pouvoit attacher ou mériter son application, eut aussi tout le succès qu'on en pouvoit souhaiter. Celui-ci fut même d'autant plus grand, qu'il s'y adonna autant par inclination et par un penchant qui l'y portoit, que par devoir ou par bienséance : en sorte qu'il fit bientôt un grand progrès, et assez rare pour un seigneur de son rang, dans toutes les connoissances des belles-lettres, de l'histoire, de l'antiquité et des mathématiques.⁸⁶

De fait, il montre très tôt d'excellentes capacités intellectuelles, notamment dans les sciences, que lui enseigne son maître de mathématiques, Nicolas de Malézieu (1650-1727), qui devint très proche de son élève⁸⁷. C'est cet attrait pour les sciences qui semble le pousser à s'intéresser aux

84 CF. p.I-1-b, Monsieur d'Isrode, p. 27.

85 Marguerite-Jeanne Cordier Staal-Delauney, *Mémoires*, Paris, 2001, p.46.

86 Ezéchiél Spanheim, *Relations de la cour de France en 1690*, Paris, 1900, p. 102-103.

87 Une tabatière offerte par Nicolas de Malézieu au duc du Maine, et conservée au musée du domaine de Sceaux, présente une scène où ils sont représentés tous les deux côte à côte. *Une journée à la cour de la Duchesse du Maine*, (Sceaux, Musée d'Ile-de-France-Domaine de Sceaux, septembre 2003 – janvier 2004), cat. Expo., Sceaux,

missions menées par les jésuites en Asie, notamment de l'usage qu'ils en font pour amener les peuples à la religion chrétienne. Louis Lecomte ajoute dans sa lettre :

Mais vous étiez vivement touché, Monseigneur, d'apprendre que la foy dans la Chine triomphoit depuis longtemps de l'idolâtrie et que le royaume de Jésus-Christ s'affermissoit chaque jour par la sainteté de ses ministres ; que même nos sciences prophanes y faisoient jusque dans les palais des princes, respecter la religion. Comme vous joigniez dès lors à beaucoup de piété, une forte inclination pour toutes ces sciences, vous fustes bien aise de voir que l'esprit n'étoit pas opposé à la vertu ; qu'il y conduisit même insensiblement ceux qui en savent faire un bon usage, et qu'une humble étude des vérités naturelles nous donne presque toujours de l'amour pour l'Auteur de la nature⁸⁸.

On sait qu'effectivement, le duc du Maine montrait beaucoup d'intérêt pour ces missions, demandant, par exemple, aux jésuites de lui montrer un par un chaque instrument qu'ils comptaient emmener en Chine, et de lui en expliquer les usages⁸⁹. Pour les pères Lecomte et Bouvet, c'est même grâce au duc que les Mathématiciens du Roy ont pu prendre la mer pour mener à bien leur mission d'évangélisation en Chine. Louis Lecomte, dans sa lettre au duc, évoque son intervention auprès du roi pour que le projet se concrétise :

Ce fut par là, Monseigneur, que vous commençâtes à connoître, à aimer, à estimer nos missions. Le Roy parut touché de ces sentimens, et nous devons à vos sollicitations ce que ce grand Prince fit alors pour nous établir solidement dans l'Asie⁹⁰.

Bien entendu, la mission envoyée par Louis XIV impliquant de nombreux paramètres économiques

2003, p. 104.

88 Louis Lecomte, *op. cit.*, p. 13.

89 Edith Standen, *op.cit.*, p. 117.

90 Louis Lecomte, *op.cit.*, p. 13.

et politiques, il est évident que l'influence du duc du Maine a dû être moindre dans l'aboutissement d'un projet déjà ambitionné par Jean-Baptiste Colbert. Cependant, le père Bouvet évoque lui aussi cette forte implication du duc et de sa part certaine dans l'envoi des missionnaires en Chine :

Car aiant appris par les discours du P. Couplet, qu'il y avoit tant de choses rares et curieuses dans la Chine, il ne cessa de dire qu'il falloit y envoyer des Jésuites françois pour s'en informer particulièrement. Il en parla même plusieurs fois au Roy ; si bien qu'il eut beaucoup de part à tout ce dessein, et que la dernière résolution qui fut prise de nous envoyer pouvoir estre considérée comme son ouvrage⁹¹.

Dès lors, si l'on ne peut réellement affirmer le rôle réel du duc dans le projet de cette mission, il paraît très probable que cette affaire lui a tenu à cœur et qu'il a dû en suivre les diverses étapes. Il était par ailleurs présent aux côtés de son père lors de l'audience donnée des ambassadeurs de Siam à Versailles en 1686, comme on peut le voir sur l'estampe intitulée *L'audience donnée par le roi aux ambassadeurs du roi de Siam le premier septembre 1686* (Ill. 1). Par ailleurs, Louis Lecomte indique la constance du duc dans son intérêt pour les actions menées par les missionnaires jésuites, malgré les différentes responsabilités militaires que lui confie Louis XIV dès la fin des années 1680 :

Ce qui est surprenant, Monseigneur, c'est que ce zèle ne s'est moins ralenti avec l'âge. Il a crû, au contraire, au milieu des plus importantes affaires, dans les agitations de la guerre, parmi les divertissemens de la paix. L'ambition, les succez, les charmes de la Cour, n'ont pas donné dans vôtre cœur la moindre atteinte à la Religion, et non content de la conserver dans vous-même, et de l'honorer par une vie exemplaire, vous contribuez encore par vos libéralitez à l'étendre jusqu'à l'extrémité du monde.⁹²

91 Jannette C. Gatty, *op. cit*, 1963, p. 33.

92 Louis Lecomte, *op. cit*, p. 13-14.

La commande de la *Première Tenture chinoise*, effectuée dans les années suivant le départ de la mission, serait donc dans la suite logique de la passion du duc du Maine. Avant la date de 1723, à laquelle débutent les registres de fabrication de la manufacture de Beauvais, qui donnent des indications sommaires sur les différentes commandes et réalisations de la manufacture, les informations concernant les œuvres réalisées sont éparées. La date exacte de la première mise sur métier de la *Première Tenture chinoise* n'est pas connue, et l'on ne peut que soumettre des hypothèses en mettant en corrélation plusieurs évènements. Ainsi, la *Première Tenture chinoise* n'a pu être produite qu'entre 1684, date de l'arrivée de Philippe Béhagle à la tête de la manufacture, et 1690, date à laquelle Jean-Baptiste Monnoyer, l'un des trois artistes cartonniers de la tenture, part s'installer définitivement en Angleterre. Ainsi, si l'on considère la mission des Mathématiciens du Roi comme étant la source d'inspiration de l'œuvre ou du moins l'évènement déclencheur de sa réalisation, sa création ne peut être datée qu'entre 1685 et 1690, et plus vraisemblablement vers 1690, si l'on prend en compte le temps nécessaire à sa création, qui devait prendre plusieurs années, entre l'exécution des cartons et la mise sur métier. À ces dates-là, le duc du Maine était encore mineur, mais un document indique qu'il est le maître de ses biens dès 1689 :

1er mars 1689. M. le duc du Maine, à qui le roi a réglé sa maison, gouverne ses affaires présentement ; madame de Montespan n'en a pas voulu avoir la direction ; il jouit d'environ 350000 livres de rentes, savoir : 100000 livres du gouvernement du Languedoc, 25000 écus de la pension du roi, 48000 francs de la charge de général des galères, et 100000 francs de la garde des Suisses, outre une pension qui y est attachée. On ne comprend point dans son revenu le duché d'Aumale et l'argent comptant qu'il a de reste de ses revenus, dont il faudra payer /400000 francs à la succession de M. de Viconne⁹³.

Nous ne possédons pas l'acte notarié sur lequel est consignée la transaction de 14000 livres⁹⁴, ce qui représentait une somme conséquente, mais on peut supposer que le paiement provenait des biens personnels du duc. Nous ne possédons pas non plus les exemplaires du premier set réalisé pour le

93 Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau : 1687-1689*, Paris, 1854, p.343-344.

94 Jules Badin, *op.cit*, 1909, p.13.

duc du Maine. Quelques sources nous permettent tout de même de se faire une idée de ce à quoi il devait ressembler et de l'endroit où il a été conservé jusqu'à la mort de la duchesse du Maine

La première de ces sources est le mémoire de Philippe Béhagle. Le document n'est pas daté. Jules Badin, qui en publie une transcription complète dans son ouvrage, estime son écriture antérieure à 1690⁹⁵. Cependant, cette date est remise en cause⁹⁶, et de fait, plusieurs événements mentionnés contredisent la datation proposée par Jules Badin. Ainsi, le directeur de la manufacture mentionne « Monseigneur le duc du Mayne et Madame la duchesse du Mayne »⁹⁷. Or, le mariage du duc du Maine avec Louise-Bénédicte de Bourbon n'est célébré que le 19 mars 1692⁹⁸. Le mémoire est donc nécessairement postérieur à cette date. On peut supposer que le document date des premières années du XVIIIe siècle, peut-être peu avant la mort de Philippe Béhagle en 1704, dans la mesure où il mentionne des tentures réalisées autour de ces dates-là. Ainsi, il indique :

J'ay eu l'honneur de faire par ordre du Roy des tapisseries pour les appartements de Monseigneur le duc et Madame la duchesse, pour ceux de Monseigneur le duc du Mayne et Madame la duchesse du Mayne à Marly, que sa majesté a trouvé belle et bien fabricqué⁹⁹.

Or, si le directeur de la manufacture ne nous renseigne pas ici sur la nature du set, il semblerait qu'il s'agisse en réalité des tapisseries des *Métamorphoses d'Ovide*, d'après les cartons de Laurent de La Hyre, et des *Verdures* et *Paysages*, commandées par le roi à la manufacture de Beauvais en 1700 pour les appartements du duc et de la duchesse à Marly¹⁰⁰. Ainsi, ce mémoire serait une sorte de bilan des principaux clients de la manufacture que le directeur avait établi peu avant sa mort en 1705.

Dans ce document, Philippe Béhagle indique :

Faicte la première tenture avec de l'or sur trois aunes et demy de haut

95 *Ibid*, p. 13.

96 Charissa-Bremer David, *op.cit*, 1997, p. 96.

97 *Idem*, p. 12.

98 Acte de mariage entre Louis-Auguste de Bourbon et Louise-Bénédicte de Bourbon, le 19 mars 1692, à Versailles. Archives Nationales, O1 36 fol 77-81 v°.

99 Jules Badin, *op.cit*, p.12.

100 J.Coural, C.Gastinel-Coural, *Beauvais, la manufacture nationale de tapisseries*, 1992, p. 21.

sur environ 21 aunes de cours¹⁰¹.

On sait donc que la tenture était composée de fils d'or, ce qui nous permet dans un premier temps de supposer que la tenture a probablement été brûlée à l'époque de la Révolution, de manière à récupérer le matériau précieux, ou bien qu'elle a été détruite en même temps que le château de Sceaux au tout début du XIXe siècle, et dans un second temps de confirmer la disparition du set : aucun exemplaire agrémenté de fils d'or n'a été conservé à nos jours. Ensuite, Philippe Béhagle nous renseigne sur les dimensions de la suite. On sait que les tapisseries de la manufacture de Beauvais étaient mesurées en aunes de Flandres. Ainsi, les trois aunes et demi de haut sur vingt et une aunes de cours devaient correspondre, selon le tableau de conversion proposé par Hubert Delesalle¹⁰², à environ 2,50 mètres de haut, et en mettant chacune des tapisseries bout à bout, à 14,65 mètres de large. Une seconde mention du set est faite dans l'inventaire après décès du duc du Maine et nous renseigne un peu plus sur leur aspect :

n°26. Hôtel du Maine, Paris dans la chambre à coucher ensuite du sallon doré : trois pièces de tapisseries de haute lisse rehaussée d'or représentant des chinois avec des portiques contenant neuf aunes de cour sur trois aunes de haut fabrique de Beauvais doublée en plein d'écaille verte prisée deux mil sept cent livres.

n°850. Sceaux, Chambre à coucher, six pièces de tapisserie d'haute lisse rehaussée d'or représentant des chinois contenant dix-huit aunes de cour doublée en plein pareille à celle inventoriée au garde meuble de l'hôtel du Maine prisée cinq-mil quatre-cent livres.¹⁰³

Ainsi, le set du duc du Maine était doublé, ce qui était une pratique courante, exécutée à la demande du commanditaire, car elle nécessitait l'intervention d'ouvriers différents. Cette pratique consistait à la fixation d'une doublure, sur l'ensemble ou une partie de la tapisserie. Philippe

101 *Idem*, p. 9.

102 Hubert Delesalle, *Aunes de France et aunes de Flandres. Note sur le mesurage des anciennes tapisseries de Beauvais* in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, numéro 18, Paris, 1965, p. 308.

103 Inventaire après décès de Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine du 4 juin 1736, MC/ET/VIII/1015.

Béhagle ne renseigne pas le nombre de tapisserie qui compose le set initial, mais les inventaires après décès du duc et de la duchesse évoquent à chaque fois une suite de neuf scènes. En l'absence d'un devis rédigé par un notaire lorsque la commande a été passée, il est difficile de déterminer si le duc du Maine s'est beaucoup impliqué dans les choix esthétiques et iconographiques effectués lors de la réalisation des cartons de la suite. Néanmoins, la personnalité du duc du Maine, que l'on peut entrevoir d'après les différents témoignages de ses contemporains, nous permet de penser qu'il a probablement dû choisir une partie – si ce n'est la totalité – des sujets représentés sur les différentes scènes, et notamment les scènes des *Astronomes*, de l'*Audience du Prince* et du *Prince en voyage*, directement liées aux événements auxquels le duc a été témoin. En revanche, les choix stylistiques sont certainement plutôt du fait des artistes cartonniers¹⁰⁴.

On ignore la première destination des différents exemplaires, avant d'être exposés au château de Sceaux et à l'Hôtel du Maine. Peut-être étaient-ils destinés, dans un premier temps, à l'appartement que le duc occupait au rez-de-chaussée du château de Versailles à partir de 1691, après que sa mère, Madame de Montespan, eut quitté les lieux. Cependant, cela paraît peu probable, dans la mesure où le duc semble n'avoir que peu occupé cet appartement, qu'il délaisse dès 1692, après son mariage avec Louise-Bénédicte de Bourbon, pour s'installer dans un appartement situé dans l'aile neuve du château¹⁰⁵, et dont on peut supposer qu'il fut le premier hôte des tapisseries. Tout comme pour l'appartement des bains de Versailles, il semble que les tentures n'aient pas non plus séjourné à Clagny, que Madame de Montespan avait cédé au duc, car celui-ci n'y passa que de très rares séjours¹⁰⁶.

Le premier document qui donne la situation du set de la *Première Tenture chinoise* est l'inventaire après décès du duc du Maine, daté de 1736. Bien que le projet d'acheter le domaine de Sceaux était déjà d'actualité en 1690, à la mort du marquis de Seignelay¹⁰⁷, l'achat n'est effectif qu'en 1700. Il semblerait néanmoins que le set ne s'y soit jamais trouvé en sa totalité, puisque l'inventaire après décès ne mentionne que six pièces. L'autre partie de la tenture a sans doute été conservée, jusqu'à la mort du duc, dans son hôtel particulier parisien. L'hôtel du Maine, aujourd'hui

104 CF Partie I, 3, a : Vernansal, Monnoyer, Blin de Fontenay : les rôles respectifs des artistes dans l'élaboration de l'œuvre, p.48.

105 Alfred Marie et Jeanne Marie, *Versailles, son histoire, tome II : Mansart à Versailles*, Paris, 1972.p. 583. Tome I.

106 Idem, p. 37.

107 « 1er décembre : « (...) J'ai voulu vous écrire sur la mort de M. de Seignelay. Quelle mort ! Quelle perte pour sa famille et pour ses amis ! On me mande que sa femme est inconsolable et qu'on parle de vendre Sceaux à M. le duc du Maine (...) » Lettre de Madame de Sévigné à Coulanges, du 1er décembre 1690, *Correspondances*, tome III, p. 951.

disparu, est acheté en 1715 par le duc du Maine, qui devait séjourner à Paris quelque temps en raison de sa qualité de surintendant de l'éducation du jeune Louis XV, après la mort de Louis XIV. Il s'agissait de l'ancien Hôtel de la Grenouillère, situé dans la rue de Bourbon, actuelle rue de Lille. Le duc, en qualité de grand maître de l'artillerie, possédait déjà un logement situé à l'Arsenal de Paris, alors en travaux, mais l'aversion portée par la duchesse à ces appartements poussa son mari à acheter ce nouvel hôtel¹⁰⁸. Si quelques plans nous renseignent sur l'architecture extérieure de l'édifice, sa décoration sculptée et les travaux de menuiserie, nous ne possédons en revanche que peu d'informations sur la décoration intérieure¹⁰⁹. L'inventaire après décès du duc mentionne de nombreuses tapisseries de Beauvais et des Gobelins, un mobilier abondant mais peu de tableaux et de lambris¹¹⁰. À la mort du duc du Maine, l'hôtel est cédé à son fils, Louis-Auguste II de Bourbon, prince de Dombe¹¹¹. La duchesse du Maine conserve le château de Sceaux, et loue, à partir de 1736 et jusqu'à sa mort, un hôtel particulier situé rue de Varenne à Paris, dit hôtel de Biron, préalablement construit pour le financier Abraham Peyrenc de Moras¹¹². Une partie de la *Première Tenture chinoise* a dû, dès 1736, être conservée dans ce lieu :

n°113, dans la chambre à coucher ayant même vue que le grand salon dit salon vert, à Paris : 5 pièces de tapisseries, fabrique des Gobelins, représentant des sujets chinois... 11 (ou 13) aulnes par cour par 3 de haut... 5000 livres¹¹³.

Le document indique que ces tapisseries seraient le produit de la manufacture des Gobelins. Il s'agit probablement d'une erreur. En effet, d'une part, la manufacture des Gobelins ne semble pas avoir produit de tapisseries ayant pour thème la Chine avant le début des années 1740, et d'autre part, parmi les soixante-huit pièces de tapisseries de la duchesse, il semblerait que peu d'entre-elles aient été tissées après 1700¹¹⁴. Ainsi, on peut penser que la duchesse avait dû prendre une partie du set

108 Juliette Faure, *L'Arsenal de Paris, Histoire et Chroniques*, Paris, 2002, p. 74.

109 *La rue de Lille, Hôtel de Salm* (Paris, Institut néerlandais et Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie, 1983), cat. Expo., Paris, 1983, p.60.

110 *Idem*, p. 60.

111 *Idem*, p.61.

112 *Une journée à la cour de la duchesse du Maine*, p. 78.

113 Inventaire après décès de Louise Bénédicte de Bourbon, duchesse du Maine, 19 Février 1753, MC/ET/XXXV/973, n°850.

114 *Une journée à la cour de la duchesse du Maine*, p. 78.

conservé à Sceaux après la mort du duc, pour décorer son appartement parisien, comme nous l'indique le document d'archive intitulé « État des meubles que SAS madame la Duchesse du Maine veut prendre à Sceaux » où sont mentionnées les six pièces de son mari¹¹⁵. Elle aurait également laissé quatre pièces du set à Sceaux jusqu'à sa mort en 1753 :

n°1382, dans la chambre à coucher de la duchesse, à Sceaux, 4 pièces de tapisserie de la fabrique de Beauvais à figures chinoises, 14 aulnes de cour par 3 de haut, 5700 livres.¹¹⁶

Le mystère entoure le sort des tapisseries après la mort de la duchesse du Maine. À la mort de la duchesse, ses biens, notamment le domaine de Sceaux, reviennent d'abord au prince de Dombes, Louis-Alexandre de Bourbon (1700-1755) puis à sa mort, à son frère le comte d'Eu, Louis-Charles de Bourbon (1701-1775), dernier héritier du duc du Maine. À la mort de ce dernier, tous les biens du duc et de la duchesse du Maine tombent entre les mains du fils du comte de Toulouse, le duc de Penthièvre, Louis Jean-Marie de Bourbon (1725-1793)¹¹⁷, qui se retrouve alors à la tête d'une fortune considérable, l'une des plus importantes d'Europe¹¹⁸. Cependant, peu avant son décès, le comte d'Eu avait vendu à Louis XV, en 1773, une partie de ses domaines, comprenant, entre autres, la baronnie de Sceaux et « les grands et petits hôtels, maisons, bâtiments et dépendances situés à Paris, Versailles, Fontainebleau ainsi que tous les mobiliers desdits hôtels, maisons et châteaux »¹¹⁹, selon le dessein du roi de réunir les différents biens concernés au domaine royal¹²⁰. Ce n'est qu'en 1775 lorsque Louis XV meurt, que le duc de Penthièvre entre en possession de ces domaines et de leur mobilier : en effet, à la mort de son grand-père, Louis XVI doit faire face à des obligations de paiement stipulées par l'acte de vente, et ne pouvant faire face à ces dépenses, il décide de revendre au duc de Penthièvre tous les objets du contrat à des conditions très avantageuses¹²¹. Le duc de Penthièvre disposait donc, en plus de ces domaines-là, du mobilier qu'ils contenaient, et donc très probablement du set de la *Première Tenture chinoise* du duc du Maine. Il

115 Une journée à la cour de la duchesse du Maine, p. 97.

116 Inventaire après décès de Louise Bénédicte de Bourbon, duchesse du Maine, 19 Février 1753, MC/ET/XXXV/973.

117 Jean Duma, *Les Bourbon-Penthièvre (1678-1793). Une nébuleuse aristocratique au XVIII^e siècle*, Paris, 1995, p. 70.

118 Jean Duma, *op.cit.*, p. 175.

119 A.N., 300 AP II 14, acte passé le 14 septembre 1773 devant Ducloz Du Fesnoy, cité par Jean Duma, *op.cit.*, p. 70.

120 *Ibid.*

121 *Idem*, p.71.

est très difficile de définir la manière dont il en disposa, tant ses biens et domaines sont importants. La plupart de ses biens répertoriés par les documents d'archives sont classés dans de grandes catégories – mobilier, biens fonciers, charges – sans donner plus de détail. Lorsqu'il décède, en 1793, la France est alors dans la tourmente de la Révolution. Au gré des successions, c'est finalement Louis Philippe d'Orléans (1773-1850) qui dispose, grâce à sa mère, Louise-Adélaïde de Bourbon (1753-1821), fille du duc de Penthièvre, de l'héritage du duc du Maine et du comte de Toulouse. Si le set du comte de Toulouse est bien parvenu jusqu'à nous, celui du duc du Maine semble avoir connu le sort de beaucoup de tapisseries composées de fils d'or pendant la Révolution française, c'est-à-dire la destruction, afin d'en récupérer le métal précieux qu'elles contenaient.

b) Monsieur d'Isrode

Dans le mémoire de Philippe Béhagle, un nom a retenu l'attention de tous les chercheurs qui se sont intéressés à la *Première Tenture chinoise* : M. d'Isrode. Si ce nom est relayé dans les différentes publications, il semblerait qu'à ce jour, personne ne sache encore l'identité de ce personnage, ni le lien précis qui le rattache au set de Beauvais. M. d'Isrode est cité à trois reprises par le directeur de la manufacture :

Faite la première tenture avec de l'or sur trois aunes et demy de haut sur environ 21 aunes de cours, vendu par M. d'Isrode à monseigneur le duc du Maine, vingt mil livres ; il y a plus d'un tiers de gain.

Autre tenture du même dessin de 20 aunes de cours à 3 aunes et demy de haut, vendu à M. d'Isrode quatorze mil livres ; aussy un bon tiers de gain.

Autre tenture du même dessin, vendu à mondit sieur d'Isrode, dix mil livres, à moins de cours et moins d'auteur. Un tier de gain.¹²²

Ainsi, outre un rôle joué dans la transaction entre le duc du Maine et la manufacture de Beauvais

¹²² Jules Badin, *op.cit*, p. 13.

pour l'acquisition du set de la *Première Tenture chinoise*, M. d'Isrode semble avoir été l'acheteur de deux autres sets dont le nom des destinataires n'est pas précisé par le directeur. De tous les documents d'archives publiés par Jules Badin, et ceux référencés par les cotes relatives à la manufacture de Beauvais aux archives nationales¹²³, on ne retrouve ce nom que dans le mémoire de Philippe Béhagle, et de plus, uniquement associé à la *Première Tenture chinoise* et à la figure du duc du Maine.

Le premier problème qui se pose, avant de tenter de déterminer le rôle joué par ce personnage dans l'œuvre qui nous intéresse, est d'essayer de découvrir l'identité qui se cache derrière ce nom. Cependant, avec cette orthographe, le nom d'Isrode n'existe pas en France. Il s'agit soit d'un surnom, soit d'une déformation orthographique, très courante lorsqu'il s'agit de patronymes à la fin du XVII^e siècle. Peu de familles du XVII^e siècle en France possèdent un nom de famille pouvant se rapprocher plus ou moins du nom de d'Isrode. Il est possible que ce nom soit plutôt la déformation d'un nom étranger, et plus probablement flamand. Philippe Béhagle était lui-même d'origine flamande, et s'était entouré de nombreux ouvriers et collaborateurs flamands¹²⁴. En effet, à partir de 1684, Philippe Béhagle s'associe avec deux flamands avec qui il avait travaillé auparavant : Joris Blommaert et Jean Baert, qui amenaient avec eux 40000 livres de marchandises et d'espèces. Joris Blommaert, qui dirigeait une manufacture à Lille, devait fournir laines et autres matériaux, tandis que Jean Baert devait gérer le flux des marchandises¹²⁵. Dès lors, on peut imaginer que M. d'Isrode pouvait être au nombre des flamands qui collaboraient avec Philippe Béhagle dans la création et la vente des tapisseries produites par la manufacture. Toutefois, les listes d'ouvriers conservées aux archives nationales, bien qu'elles ne soient pas exhaustives, ne mentionnent pas de personnes au patronyme qui permettrait de faire un lien avec M. d'Isrode¹²⁶. Il pouvait s'agir alors d'un collaborateur indépendant. Si on considère que ce M. d'Isrode a joué un rôle dans le négoce des tapisseries, en lien avec Beauvais, il faut prendre en compte le fait que le personnage devait être nécessairement fortuné, ou, du moins, disposait d'un fond conséquent que l'on avait mis à sa disposition pour réaliser les achats de trois sets coûtant chacun plusieurs milliers de livres, pour les revendre à de riches clients. Il n'existe pas de personnage au patronyme approchant possédant à la fois une fortune et un rang ou une charge suffisants pour côtoyer les

123 A.N O1 1036 et O1 1037.

124 Jules Badin , op.cit, p.12.

125 *Ibid.*

126 A.N O1 1036.

grands de la cour en France au XVII^e siècle. On peut alors penser que d'Isrode est un surnom, utilisé pour une raison ou pour une autre par Philippe Béhagle pour masquer l'identité du réel acquéreur de ces sets. Cette hypothèse n'est que difficilement vérifiable, en l'absence de tout acte de vente relatif à la *Première Tenture chinoise*. L'identité du personnage aurait probablement permis de connaître sa position au sein de la manufacture, et par extension au sein du commerce des tapisseries à cette époque, de même que son éventuel lien avec les grands de la cour, et le duc du Maine en particulier.

La position de premier acheteur de la *Première Tenture chinoise* de M. d'Isrode peut aussi amener à penser qu'il s'agissait en réalité du premier commanditaire de l'œuvre, reléguant ainsi le duc du Maine au statut de simple acquéreur, sans implication dans les choix iconographiques de l'œuvre. C'est d'ailleurs une hypothèse soulevée par Charissa Bremer-David¹²⁷. Néanmoins, en considérant la personnalité du duc du Maine, sa piété, son appétence pour les sciences, son intérêt porté pour les missions d'évangélisation menées par les pères Jésuites, et enfin, son goût affirmé pour l'art de la tapisserie, révélé par leur nombre important et dominant les autres arts dans son inventaire après décès¹²⁸, on ne peut que constater que tous ces éléments plaident en faveur d'un rôle actif de la part du duc du Maine dans les choix artistiques de la *Première Tenture chinoise*. Dès lors, l'hypothèse que M. d'Isrode ait en réalité joué un rôle d'intermédiaire semble plus pertinente.

Le fonctionnement du marché des tapisseries, au XVII^e siècle, en France comme en Europe, et notamment en Flandres, permet de formuler quelques hypothèses quant à la fonction qu'a pu occuper M.d'Isrode. Au XVIII^e siècle, le marché de la tapisserie est en pleine expansion, et les ventes s'internationalisent de plus en plus. De nombreux acteurs participent à ce commerce, depuis les marchands de laine ou de teintes, en passant par les artistes cartonniers et les lissiers. Parmi tous ces métiers figurait celui de Maître-Tisserand. Les Maîtres-Tisserands, appelés également en flamand *Coopman in tapisseryen* [marchands de tapisseries]¹²⁹, étaient des personnages importants dans le commerce de ces objets. Ils possédaient en général assez de fortune pour avancer argent et matériaux - laine, soie, fils d'or et d'argent - afin de faire réaliser des œuvres dans des ateliers. Ils cherchaient ensuite des clients prêts à acquérir ces œuvres. Ils étendaient parfois leur négoce à différentes sortes d'objets de luxe. Par ailleurs, ils agissaient souvent en intermédiaires entre les

127 Charissa Bremer-David, *op.cit.*, 1997, p. 90.

128 MC/ET/VIII/1015, 4 juin 1736. Inventaire après décès de Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine.

129 Guy Delmarcel, *La tapisserie flamande : du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1999, p. 20.

manufactures et les clients. Guy Delmarcel, dans son ouvrage¹³⁰, indique qu'en raison de la durée d'exécution des ouvrages et du coût des matériaux, les transactions ne s'effectuaient pas toujours entre le maître-lissier ou propriétaire et le client, mais passaient parfois par l'entremise d'un « bailleur de fond » qui s'occupait de la vente, et généralement ce « bailleur de fond » était le *Coopman in tapisseryen*¹³¹. Étant donné la position d'intermédiaire qu'occupe M. d'Isrode dans la vente de la *Première Tenture chinoise* au duc du Maine, on peut supposer qu'il s'agit de la situation décrite par Guy Delmarcel, qui était très courante en Flandres. Cette hypothèse peut justifier de même par le fait que M. D'Isrode ait acheté deux autres sets, d'une valeur de 10000 livres chacune, et dont on ne connaît pas les acquéreurs. Ainsi, il aurait pu acheter ces œuvres, tissées en surplus, comme c'était le cas pour certains ouvrages¹³², afin de les revendre au plus offrant, en France ou peut-être bien à l'étranger. Les pratiques des *Coopman in tapisseryen* flamands, qui ressemblent à celles des marchands Merciers, dont le métier se développe pleinement au XVIII^e siècle, étaient moins courantes en France à la fin du XVII^e siècle. Le phénomène des manufactures d'état, qui n'existait pas en Flandre, où les manufactures étaient des entreprises privées, avait créé un système sensiblement différent. Néanmoins, Philippe Béhagle, comme nombre des collaborateurs qui oeuvraient à la manufacture de Beauvais était, comme nous l'avons vu, d'origine flamande, et avait reçu sa formation initiale dans la ville d'Audenarde, où il était né en 1642¹³³. Il est donc fort probable que sa gestion de la manufacture soit empreinte de ces pratiques commerciales, et que M. d'Isrode en soit une des illustrations.

Ainsi, l'identité de ce personnage reste encore inconnue, tandis que son rôle dans la vente de la *Première Tenture chinoise* reste de l'ordre de l'hypothèse, faute de nouvelles données. On ne connaît pas non plus l'aspect, ni même la destination des deux autres sets achetés. Il pourrait s'agir d'un des ensembles, tissés à la toute fin du XVII^e siècle, ou au début du XVIII^e siècle, et dont les bordures, ne présentent aucune particularité permettant d'identifier l'acheteur, comme c'est le cas pour le set conservé au musée Leblanc-Duvernois d'Auxerre. Philippe Béhagle ne mentionne pas, pour la vente effectuée du second commanditaire connu de l'œuvre, le comte de Toulouse, le nom de M. d'Isrode comme intermédiaire dans la transaction. L'homme avait peut-être arrêté ses

130 *Ibid.*

131 *Ibid.*

132 *Ibid.*

133 *Tapisseries flamandes du XVI^e au XVIII^e siècle* (Arras, Musée des Beaux-Arts, Décembre 1994 – Février 1995) cat. Expo. Arras, 1995, p. 45.

Première partie : les acteurs de la *Première Tenture chinoise*.

activités à cette date.

2 Le set de Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse (1678-1737)

Le second commanditaire connu de la *Première Tenture chinoise*, Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, frère du duc du Maine, est également mentionné par Philippe Béhagle :

Autre de même dessin de *Chinoise*, fait pour monseigneur le comte de Toulouse, monte à 10565 livres ; environ un tiers de gain¹³⁴.

L'idée de commander un set identique à celui de son frère a dû coïncider à la période où les deux jeunes hommes se rapprochent, vers 1691, au moment où Madame de Montespan quitte définitivement la cour et son domaine de Clagny où le comte avait grandi¹³⁵. Comme pour le duc du Maine, nous ne possédons pas les actes notariés pouvant nous indiquer la date précise de la commande et du paiement. On situe la réalisation et la livraison du set entre 1697 et 1703¹³⁶. Un événement survenu à la manufacture de Beauvais, en 1703, nous permet de penser que le set du comte était en partie, si ce n'est totalement, achevé à cette date-là. En effet, la manufacture connaissait, depuis quelques années, des difficultés financières de plus en plus importantes, au point que les ouvriers, mal payés, avaient organisé une révolte. La nuit du 7 février 1703, ils avaient confisqué des tapisseries récemment achevées : une *Danse de Paysans* réalisée d'après les cartons de David Teniers le jeune (1610-1690) et « le Roy chinois à la chasse dans un trône » destinée au comte de Toulouse¹³⁷. En 1697, le comte avait alors tout juste dix-neuf ans. Cependant, il avait acquis une certaine indépendance financière depuis le début de la décennie 1690. Enfant naturel de Louis XIV, sans perspective d'héritage, il devait faire fructifier seul la fortune qui convenait à son rang. Dès 1693, il entame une politique d'achats fonciers qu'il poursuivra toute sa vie. Il achète l'hôtel de Montauzier à Versailles, pour 60000 livres, puis une demeure à Saint-Germain-en-Laye en 1698 et l'hôtel de Soisson à Fontainebleau en 1699¹³⁸. Il passe également un certain nombre de commandes afin de meubler et décorer ces nouvelles acquisitions. La date de

134 *Ibid.*

135 Jacques Bernot, *op.cit.*, p. 23.

136 Charissa Bremer-David, *op.cit.*, 1997, p. 93.

137 *Ibid.*

138 Jean Duma, *op.cit.*, p. 65.

1697 pour la commande de la *Première Tenture chinoise* pourrait correspondre à cette politique d'achats effectuée par le duc au cours de cette décennie. On peut penser que le choix d'acquérir cette œuvre en particulier a pu être motivé par le statut d'Amiral de France que possède le comte de Toulouse depuis 1683 et l'intérêt qu'il porte par la suite à la marine et à ses diverses facettes.

Le set a traversé les siècles jusqu'à nous, nous offrant ainsi l'ensemble le plus complet de l'œuvre, composé de dix pièces (Fig. 1 à 7, 9, 10, 11), et qui plus est dans la version qui devait être la plus proche de celle du duc du Maine. Les bordures qui encadrent chacun des exemplaires, sont dérivées des modèles Bruxellois et Flamands. Il s'agit de motifs ornementaux, principalement composés de guirlandes de fleurs et de fruits. Nous pouvons voir ces motifs insérés dans un cadre qui imite le bois sculpté. Les armes du comte sont représentées (Fig. 14 et 15) : on peut lire les lettres L et A, pour Louis Alexandre, dans un ovale bordé sur fond bleu azur à trois fleurs de lys d'or au bâton alésé de gueule posé en barre¹³⁹. Les armes sont entourées des colliers de l'ordre de Saint-Esprit et de l'ordre de Saint-Michel¹⁴⁰, et surmontées de la couronne ouverte symbolisant les enfants de France¹⁴¹. La présence du bâton et de l'ancre dans les armes du comte indiquent sa qualité d'Amiral de la marine, titre acquis en 1683, et de duc de Penthièvre, qu'il obtient en 1697¹⁴², nous indiquant de cette manière une autre borne chronologique nous permettant de dater approximativement l'ensemble de tapisseries.

Tout comme pour le duc du Maine, nous ne sommes pas renseignés sur la première destination du set, mais il est fort probable que l'ensemble a été installé très tôt dans la demeure principale du comte de Toulouse, le château de Rambouillet, qu'il rachète à Joseph-Louis Fleuriau d'Armenonville dès 1706¹⁴³. Cependant, la première mention de la *Première Tenture chinoise* parmi le mobilier du château date seulement de 1718, dans « l'inventaire des biens du comte en son château de Rambouillet » :

D'après l'Inventaire des meubles de S.A.S Msgr. Le comte de Toulouse, vérifié le 1er juin 1718, il y avait en son château de Rambouillet, dans l'antichambre du Roy, une tenture de tapisserie de six pièces, représentant l'histoire du roi de la Chine, manufacture de

139 Charissa Bremer-David, *op.cit.*, 1997, p.82.

140 *Idem*, p.82.

141 Ch. M. de Saint-Melaine, *Dictionnaire Héraldique, l'art du blason de A à Z*, Cholet, 1998, p. 46.

142 Charissa Bremer-David, *op.cit.*, 1997, p. 92-93.

143 Jean Duma, *op.cit.*, 1995, p.67.

Beauvais, faite par Béhagle, une tapisserie pareille se trouvait dans la chambre du Roy, dans la chambre n°6, dans la chambre n°7¹⁴⁴.

Le document révèle la présence de neuf tapisseries dans la demeure du comte de Toulouse. Il indique également qu'une tenture est conservée dans un magasin situé au-dessus des écuries¹⁴⁵. Lorsque l'on étudie les exemplaires conservés dans les collections du château de Compiègne et du J. Paul Getty Museum, on s'aperçoit que la commande du comte comprenait également une dixième tenture, représentant la scène du *Prince en voyage*, qui avait donc été confectionnée en double, mais de manière sensiblement différente. L'exemplaire du *Prince en voyage* conservé aujourd'hui à Compiègne est de format horizontal tandis que celui du J. Paul Getty Museum présente un format vertical. La tenture de Compiègne représente l'Empereur, assis sous un riche palanquin porté par quatre serviteurs, accompagné de sa suite, dans un décor composé d'une végétation luxuriante. À gauche de la composition, se trouve un petit temple dont l'architecture semble fortement inspirée de la gravure intitulée *La pagode de Sinkicien* (Ill. 2) issue de l'ouvrage de Johan Nieuhoff¹⁴⁶. Sur les marches de l'édifice se trouve la figure du Père Schall von Bell, qui marche vers l'Empereur. À la droite de la composition, on peut observer la suite de l'Empereur constituée de quatre cavaliers. L'exemplaire du J. Paul Getty Museum semble être une version tronquée de la scène : la composition de la tenture est centrée sur la figure de l'Empereur. Le temple et le père jésuite ont été supprimés, de même qu'une partie des cavaliers formant la suite du souverain. Par ailleurs, le cavalier situé à la droite du palanquin se trouve désormais partiellement hors-cadre. Dans la mesure où l'on ignore l'aspect original de la scène, on peut se demander laquelle des deux scènes du *Prince en voyage* représente l'iconographie que l'on pouvait observer sur le set du duc du Maine. Néanmoins, la figure du cavalier coupée par la bordure nous invite à penser qu'il s'agit là d'une réadaptation de la scène, qui devait être à l'origine de format horizontal, dans un format vertical d'entre-fenêtre, probablement voulue par le comte de Toulouse pour que l'œuvre possède un format adéquat à la pièce à laquelle elle était destinée. Les deux scènes semblent avoir été conçues au même moment : aucun document plus tardif ne mentionne une nouvelle confection d'une scène de la *Première Tenture chinoise* dans les archives conservées de la

144 Stankevitch-Bellevitch, *op.cit.*, p.159.

145 Edith Standen, *op.cit.*, 1976, p.114.

146 Johan Nieuhof, *op.cit.*, p.107.

manufacture de Beauvais, et les bordures comme le tissage sont identiques dans les deux cas. Ainsi, il est possible que le comte ait particulièrement apprécié cette scène, et aurait voulu sa présence dans deux endroits différents.

Le set de la *Première Tenture chinoise* du comte de Toulouse été conservé à Rambouillet jusqu'en 1744. Un autre inventaire daté de cette année, décrivant le Grand Cabinet des Jeux à Rambouillet, indique qu'il est « décoré d'une tapisserie de Beauvais de 9000 livres, représentant des chinois, aux armes de S.A.S »¹⁴⁷. Après la mort du duc de Penthièvre, en 1793, on perd la trace de la suite. Néanmoins, contrairement à celle du duc du Maine, celle du comte de Toulouse a survécu à la période révolutionnaire. Elle avait, semble-t-il, fait partie des lots de tapisseries mis en vente en janvier 1852 par les descendants du roi Louis Philippe, après sa mort en 1850. Six des dix pièces du comte de Toulouse avaient été vendues dans le lot n°8 : la description de leur taille sur le compte-rendu de vente correspond à celle des tentures du comte¹⁴⁸. Il s'agissait des scènes du *Thé de l'Impératrice*, de la *Collation*, du *Prince en voyage*, des *Astronomes*, du *Retour de la Chasse* et de la *Récolte des Ananas*, vendues au duc d'Usèz pour être placées dans son château de Bonnelle situé en Seine-et-Oise¹⁴⁹. Après être passées de collections privées en collections privées au gré des nombreuses ventes dont elles ont été l'objet au cours des décennies, ces six tentures ont été finalement acquises par le J.Paul Getty Museum une première fois en 1983¹⁵⁰, puis définitivement en 1989¹⁵¹. Deux autres scènes du set, *l'Audience du prince* et le second exemplaire du *Prince en voyage*, ont été récupérées par l'impératrice Eugénie (1826-1920) pour servir de décor à son salon de musique au château de Compiègne¹⁵², où elles se trouvent toujours. Enfin, les scènes *l'Embarquement de l'Empereur* et de *l'Embarquement de l'Impératrice*, auraient été vendues sous le lot n°13, mais seul l'exemplaire de *l'Embarquement de l'Impératrice* nous est parvenu. Charissa Bremer-David, dans son article¹⁵³, a tenté de faire la lumière sur ce qu'il a pu advenir de la scène de *l'Embarquement de l'Empereur*. On ne connaît ni l'identité de l'acheteur de ces deux scènes lors de la vente de janvier 1852, ni leur destination. Les œuvres disparaissent ensuite pendant des décennies. On ne retrouve une mention des deux tapisseries que presque un siècle plus tard, dans le

147 Jean Duma, *op.cit*, 1995, p.67.

148 Edith Standen, *op.cit*, p. 114.

149 Charissa Bremer-David, p. 95

150 Adrian Sassoon, Charissa Bremer-David, Gillian Wilson *Acquisitions Made by the Department of Decorative Arts in 1983* in The J. Paul Getty Museum Journal, Vol,12, 1984, p.173-181.

151 Charissa Bremer-David, *op.cit*, p. 94.

152 *Ibid*.

153 *Ibid*.

volume 2 du *Répertoire des biens spoliés en France durant la guerre 1939-1945*, où il est indiqué la perte d'exemplaires de la « suite de la Tenture des Chinois » par Alexandrine de Rothschild¹⁵⁴. Une photo de la tenture de *l'Embarquement de l'Impératrice* est également publiée, mais pas celle de *l'Embarquement de l'Empereur*. Doit-on en déduire que Madame de Rothschild ne possédait qu'un seul exemplaire du set ? Pour Charissa Bremer-David, il est fort possible qu'Alexandrine de Rothschild ait possédé les deux¹⁵⁵, qui fonctionnaient un peu comme un diptyque, cependant rien ne nous permet de l'affirmer. La scène de *l'Embarquement de l'Impératrice* d'Alexandrine de Rothschild est ensuite de nouveau apparue lors d'une vente en 1967 sous le nom d'*Embarquement du prince*. La confusion entre les deux appellations est commune. Puis, en 1990, lors d'une vente à la galerie Achkar-Charrière, son directeur Monsieur Achkar, aurait reconnu les armes du comte sur la bordure de la tapisserie. Elle fut ensuite acquise par le J. Paul Getty Museum. Ainsi, depuis 1852, nous n'avons aucune trace de la scène de *l'Embarquement de l'Empereur*. Nous ignorons même si elle existe encore ou si elle n'a pas connu des dommages irréparables.

Malgré la perte d'un exemplaire, le set du comte de Toulouse est assez bien conservé. Contrairement à l'ensemble commandé par son frère, celui du comte de Toulouse n'était pas composé de fils d'or, mais uniquement de fils de laine et de soie, ce qui l'a probablement sauvé de la destruction, et il ne semble pas avoir été doublé. Les scènes étaient, semble-t-il, composées de coloris riches et vifs, mais au fil du temps, certaines couleurs se sont modifiées : certains verts se sont fondus dans les bleus, et le jaune vif a viré au beige¹⁵⁶. Les exemplaires du J. Paul Getty Museum ont par ailleurs, pour la plupart, subi quelques restaurations. Dans la mesure où il s'agit de la suite la plus complète de la *Première Tenture chinoise* que nous possédons à ce jour, nous nous appuyerons sur celle-ci pour notre étude iconographique, bien qu'il soit impossible d'affirmer que les scènes qui y sont représentées soient les exactes répliques de celles qui se trouvaient sur la suite du duc du Maine.

154 *Répertoire des biens spoliés en France durant la guerre 1939-1945*, vol. 2, p. 355, n°132, 32.141.

155 Charissa Bremer-David, *op.cit.*, p. 94.

156 *Idem*, p. 89.

3 Les artistes cartonniers

a) Vernansal, Monnoyer, Blin de Fontenay : les rôles respectifs des artistes dans l'élaboration de l'œuvre.

Établir le rôle des différents artistes ayant collaboré à la création de la *Première Tenture chinoise* en l'absence d'un devis ou de tout autre acte notarié n'est pas tâche aisée. Le set de Beauvais est pourtant le résultat de la conjugaison de trois peintres qui semblent avoir apporté chacun un peu de leur expérience pour tenter de représenter un monde encore inédit aux yeux du public français. À la date de la mise sur métier de la *Première Tenture chinoise*, qui se situe à la fin des années 1680, Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay menaient déjà tous trois depuis des années une carrière de peintres, membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et d'artistes cartonniers aux manufactures de Beauvais et des Gobelins. Nous ne savons rien de la manière dont le choix de ces trois artistes a été effectué pour réaliser la *Première Tenture chinoise*, ni même l'identité de la ou des personnes de qui ce choix a émané. Néanmoins, l'étude des carrières des trois peintres, de leur style, et de leur expérience respective à Beauvais comme aux Gobelins, peut nous permettre d'établir des hypothèses quant aux raisons de ce choix, mais également de déceler la part respective de chacun d'entre eux dans la création des scènes de la suite.

Selon Edith Standen¹⁵⁷, puis plus tard Charissa Bremer-David¹⁵⁸, il semblerait que Guy-Louis Vernansal soit le « chef d'exécution » du projet, puisqu'on retrouve écrits les mots « Vernansal Inv. Et Pint » au bas des bordures de trois exemplaires du set commandé par le comte de Toulouse¹⁵⁹ (Fig. 13). Par ailleurs, Edith Staden mentionne qu'en 1704, Guy-Louis Vernansal était appelé à réaliser la composition des cartons d'un autre ensemble de tapisserie commandé par un fonctionnaire danois, et réalisé par Gilles Bacor, démontrant ainsi une expérience certaine dans ce domaine¹⁶⁰.

La carrière de Guy-Louis Vernansal est peu connue et beaucoup d'éléments relatifs à sa

157 Edith Standen, *op. cit.*, 1976, p. 115.

158 Charissa Bremer-David, *op. cit.*, 1997, p.

159 *Idem*, p.

160 Edith Standen, *op. cit.*, 1976, p. 116.

famille et à sa jeunesse sont de l'ordre de l'hypothétique, dans la mesure où l'origine des sources d'archives concernant ces sujets n'est pas toujours mentionnée par les auteurs des études menées sur cette famille¹⁶¹. Il serait issu d'une lignée de peintres originaires de Seine-et-Marne¹⁶². On connaît assez peu les productions picturales des membres de sa famille. Son grand père, Jean Vernansal (probablement décédé en 1622¹⁶³) semble avoir été tour à tour « Peintre de la ville de Paris », « Conservateur de tableaux » à Fontainebleau¹⁶⁴ puis concierge de l'hôtel du Grand-Ferrare également à Fontainebleau¹⁶⁵. Aucune de ses œuvres ne semble être parvenue jusqu'à nous. Le père de Guy-Louis Vernansal, Guy Vernansal (1593-1656) avait repris la charge de concierge de l'hôtel du Grand-Ferrare avant d'embrasser à son tour le métier de peintre. On pense qu'il a probablement participé à des travaux de décoration au château de Fontainebleau, et qu'il a réalisé quelques tableaux de chevalet dont aucun n'a connu la postérité¹⁶⁶. Guy-Louis est baptisé à Fontainebleau en 1648. Il a probablement reçu une partie de son éducation artistique par son père, le reste de son apprentissage ayant été assuré par Charles Le Brun et peut-être également Nicolas Bertin¹⁶⁷.

C'est probablement durant l'été de l'année 1661, quand le roi et la cour s'installent à Fontainebleau qu'il rencontre Charles Le Brun, qui était présent lui aussi à Fontainebleau pour réaliser le tableau de *La famille de Darius aux pieds d'Alexandre*¹⁶⁸. On suppose également que Vernansal a suivi peu de temps après Charles Le Brun à Paris, puisqu'il est nommé dans la liste des peintres travaillant sous les ordres de Le Brun à la manufacture en 1662, avec notamment Jean-Baptiste Monnoyer¹⁶⁹. Dès lors, il est mentionné en tant qu'exécutant pour certains travaux de la manufacture, sans pour autant pouvoir précisément définir son rôle exact dans les compositions. Ainsi, par exemple, on peut lire dans un inventaire de la manufacture des Gobelins, daté de 1690, et publié par Jules Guiffrey :

Tous les tableaux de l'*Histoire d'Alexandre* sont peints à gauche pour

161 Eugène, Thoison, *Notes sur des artistes se rattachant au Gatinais, les Vernansal*, Paris, 1901, p. 5.

162 *Ibidem*, p. 5.

163 *Idem*, p. 8.

164 Felix Herbet, *Extraits d'actes concernant des artistes de Fontainebleau*, Fontainebleau, 1901, in-8°, p. 149.

165 Eugène Thoison, *op. cit.*, p.5.

166 *Idem*, p. 9.

167 Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques*, Paris, 1972, p.1255.

168 Eugène Thoison, *op.cit.*, p.10.

169 Antoine Louis Lacordaire, *Notice historique sur les Manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie ; précédée du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, 1855, p. 60.

servir aux basse-lissiers par les sieurs Bonnemer, Vernansal, Revel et Yvart le fils¹⁷⁰ mais on ne peut dire lesquels ils ont fait chacun en particulier.¹⁷¹

En parallèle de ses travaux effectués aux Gobelins, Guy-Louis Vernansal mène également une carrière de peintre d'histoire. En 1687, il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture avec le morceau de réception intitulé *Le Roy qui extirpe l'Hérésie*¹⁷², appelé aussi *Allégorie à la révocation de l'Edit de Nantes par Louis XIV en 1685* (Ill. 3). On lui connaît également des peintures à sujet mythologique, à l'image de son œuvre intitulée *Bacchus enfant confié par Mercure aux Nymphes* (Ill. 4), ou encore à sujet religieux, à l'instar d'une œuvre intitulée *Sainte Bathilde vendue au maire du palais Archambault, devenant la femme de Clovis II*, datée de 1700 et signée par Vernansal de la même manière que sur les bordures de la *Première Tenture chinoise* : Vernansal invenit et pexit¹⁷³. Ces œuvres nous permettent de mieux appréhender ce qui définit le style de Guy-Louis Vernansal, sa façon de composer les scènes, d'user du dessin et des coloris. Dans son morceau de réception, *Allégorie à la révocation de l'Edit de Nantes par Louis XIV en 1685*, on peut observer un style inspiré de celui de Le Brun¹⁷⁴, notamment dans l'usage de coloris chauds, principalement des tons rouges et ocres, mais aussi une préférence portée au dessin. Ses figures sont parfois décrites comme possédant des physionomies fines, aux attitudes nobles, mais peu originales¹⁷⁵. Guy-Louis Vernansal semble avoir été avant tout un représentant de la grande manière académique, à la suite de Charles Le Brun.

Du fait de son statut de peintre d'histoire, contrairement à Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay, il est en effet fort possible de supposer qu'il soit le principal concepteur des scènes de la *Première Tenture chinoise*. C'est probablement à lui que l'on doit la représentation des personnages et des principaux décors architecturaux. On retrouve par ailleurs une certaine ressemblance entre les personnages de « chinois », ou tout du moins à l'allure « exotique », représentés dans les bordures qu'il réalise pour la tenture des *Grotesques* de Jean-Baptiste

170 Jules Guiffrey, *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, XX, p. 186.

171 *Idem*, p. 195.

172 Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, volume 2, Paris, 1878, p. 369.

173 Eugène Thoison, *op.cit.*, p. 15.

174 Auguste Jal, *op.cit.*, p. 1256.

175 Eugène Thoison, *op.cit.*, p. 15.

Monnoyer (Ill. 10,11). L'un des personnages, assis en tailleur sur un fauteuil, une main sur l'accoudoir, l'autre tenant un petit parasol, et coiffé d'un couvre-chef orné de plumes, n'est pas sans rappeler, stylistiquement le personnage de l'Empereur Kangxi dans la *Première Tenture chinoise*, notamment dans la scène de *Audience de l'Empereur*. Cela pourrait confirmer l'attribution de la représentation des personnages par Guy-Louis Vernansal. En revanche, la composition générale des scènes n'est peut-être pas de son seul fait. En effet, sa collaboration avec Jean-Baptiste Monnoyer sur la tenture des *Grotesques*, puis sur la *Première Tenture chinoise*, a pu influencer l'organisation des différentes scènes.

Jean Baptiste Monnoyer, né en 1636¹⁷⁶ à Lille, est lui aussi un collaborateur de Charles Le Brun. Il étudie tout d'abord la peinture d'histoire à Anvers¹⁷⁷ puis il se reporte sur la peinture de fleurs sous l'enseignement de Jan Davidsz de Heem¹⁷⁸, avant de s'installer à Paris en 1655¹⁷⁹. Il participe, à partir de 1655, aux travaux de décoration de l'Hôtel Bretonvilliers, où il peint des fleurs, des fruits et des porcelaines¹⁸⁰, aux travaux de décoration de l'Hôtel Lambert, puis à ceux de Vaux-le-Vicomte, qu'il embellit de guirlandes de fleurs¹⁸¹. En 1661, il travaille au Louvre, où il peint des guirlandes de fleurs entourant les panneaux de *Histoire d'Apollon*¹⁸² puis plus tard à Versailles¹⁸³ :

M. le Brun ayant entrepris la décoration de Versailles engagea Baptiste pour les parties florales où il montra son excellence tel qu'on peut toujours le voir dans ce palais.¹⁸⁴

En 1665, il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en qualité de peintre de

176 *Bulletin de la société d'Histoire de l'Art Français*, 1877.

177 George Vertue, *Note Book*, 66, BM, 47b, p.120.

178 Claudia Salvi, *D'après nature, la nature morte en France au XVIIe siècle*, Paris, 2000, p. 186.

179 Auguste-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, vol. IV, p.

180 *Idem*, p. 186.

181 Claudia Salvi, *Les fleurs du Roy, recherches sur Jean-Baptiste Monnoyer*, 1995, p.2.

182 *Ibid.*

183 George Vertue, *op.cit* 66, BM, 47b, p. 135.

184 Vertue, 66, BM, 47b, p. 135.

fleurs¹⁸⁵, avec un morceau de réception intitulé *Fleurs, fruits et objets d'art* (Ill. 6). Cette œuvre, qui révèle toute la virtuosité du peintre, est conçue comme le portrait allégorique d'un savant éclairé, où l'on peut distinguer, dans une composition maîtrisée, toutes sortes d'objets disposés sur une table : aiguières dorées à l'antique, fruits, fleurs, palette d'artiste, globe terrestre, compas et étoffes luxueuses. Si on attribue de nombreux tableaux de fleurs à Jean-Baptiste Monnoyer, peu le sont de manière véritablement certaine, car il signait rarement ses œuvres d'une part, et d'autre part elles sont souvent amalgamées à celles de son fils Antoine Monnoyer, qui a embrasé la même carrière que son père¹⁸⁶.

Dès 1668, il travaille pour les Gobelins, en fournissant les bordures de la tenture du *Passage du Rhin* (Ill. 7), puis celles des *Mois* et des *Maisons royales*¹⁸⁷ (Ill. 8). Il est connu notamment pour sa participation, en compagnie notamment de Jean-Baptiste Blin de Fontenay et René-Antoine Houasse, à la remise en état des tableaux d'Albert Eckhout (1610-1665) et de Frans Post (1612-1680) qui forment les cartons de la *Tenture des anciennes Indes* (Ill. 9), mise sur métier à la manufacture des Gobelins dans les années 1680. Les documents d'archives de la manufacture indiquent le paiement d'une somme de 552 livres tournois aux « Nés Baptistes et de Fontenay » pour « l'ouvrage qu'ils ont fait repeindre les plantes et les oyseaux de 8 grands tableaux représentant des hommes, plantes et animaux des Indes pour faire en tapisserie de basse lisse aux Gobelins. »¹⁸⁸

En observant certaines de ses œuvres, peintes comme tissées, conservées en France et en Angleterre, on note une réelle virtuosité dans la composition et le rendu des matières. Du fait de son statut de peintre de fleurs, et des sujets de ses œuvres, on peut penser, dans un premier temps, que son rôle dans la création de la *Première Tenture chinoise* a pu être de représenter les compositions florales, les guirlandes, les corbeilles de fruits et objets décoratifs divers, notamment les porcelaines et autres céramiques, mais également les riches étoffes et tapisseries, particulièrement présentes dans des scènes telles que la *Collation*, l'*Audience du Prince*, le *Retour de la chasse* ou encore le *Thé de l'Impératrice*.

185 Anatole de Montaiglon, *Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, 1875-1892, t. I, pp. 275.

186 Claudia Salvi, op. cit, 1995, p. 15.

187 Claudia Salvi, op. cit, 2000, p. 184.

188 Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*, t. 2, Paris, 1903-1923, p. 371.

Cependant, une étude comparative des exemplaires de la suite des *Grotesques*, dite aussi *Tenture des Grotesques à fond jaune ou tabac d'Espagne*, mise sur métier à la fin des années 1680, et dont Jean-Baptiste Monnoyer a réalisé les cartons¹⁸⁹, à ceux de la *Première Tenture chinoise*, permet de proposer dans un second temps de nouvelles hypothèses d'attribution. La suite des *Grotesques* est un ensemble de six tapisseries aux sujets représentant des dieux des mythologies grecques et romaines ainsi que des scènes de divertissements, et dont le traitement stylistique est inspiré du style des grotesques remis au goût du jour par l'ornemaniste Jean I Berain (1640-1711), à qui l'on a longtemps attribué cet ensemble. Sur un fond jaune « tabac », les compositions s'organisent autour de fines structures architecturales, parfois d'inspiration antique, très ornementées de fleurs, d'oiseaux et d'objets décoratifs, sous lesquelles s'ébattent musiciens, des animaux exotiques et des danseuses. Certains éléments se retrouvent à la fois dans le set des *Grotesques* et dans celui de la *Première Tenture chinoise*. C'est le cas notamment des nombreux animaux peuplant les deux ensembles. Ainsi, on retrouve un paon, représenté de manière identique dans la scène de *l'Offrande à Pan* (Ill. 10), perché sur la partie droite de la colonnade, et celle de *l'Audience du Prince*. On peut également trouver des analogies stylistiques entre le chameau de la tapisserie dite du *Chameau* (Ill. 11) de la série des *Grotesques*, et celui présent dans la scène du *Retour de la chasse*, ou encore dans les oiseaux, abondants dans les deux œuvres. Les guirlandes et bouquets de fleurs sont bien sûr très présents, et également très proches stylistiquement de ceux présents sur la suite de Beauvais. De même, les dragons qui surplombent le toit du palais de l'Empereur, de part et d'autre du parasol, sont sans doute une reprise de l'aigle posté au sommet de la colonnade de l'exemplaire de *l'Offrande à Pan*. Dès lors, on peut supposer que Jean-Baptiste Monnoyer a eu en charge de représenter la faune et la flore du set, mais c'est fort possible qu'il ait également collaboré à la composition de certaines scènes de la *Première Tenture chinoise*, notamment celles où l'on peut observer ces structures architecturales originales - *l'Audience du Prince*, *l'Embarquement de l'empereur*, *l'Embarquement de l'Impératrice*, le *Retour de la Chasse* - étant donné la forte corrélation stylistique de ces dernières entre les deux sets de Beauvais.

On peut s'interroger sur le rôle qu'a pu jouer Jean-Baptiste Blin de Fontenay dans l'œuvre, étant donné la complémentarité de ses deux aînés. Il est le plus jeune des trois artistes. Il est né à Caen en 1653. Très vite, il s'installe à Paris, où il apprend la peinture de fleurs aux côtés de Jean-

189 Edith Standen, *The Tapestry Weaver and the King : Philippe Behagle and Louis XIV* in Metropolitan Museum Journal, Vol. 13, p. 183-204, New York, 1998, p.185.

Baptiste Monnoyer¹⁹⁰. Il reprend le même répertoire que son maître : fruits, animaux, pièces d'orfèvrerie, sculptures, draperies, qu'il peint avec peut être moins d'opulence, plus de variété florale, et une attirance marquée pour le plein air¹⁹¹. Il est reçu à l'Académie de peinture et de sculpture le 30 août 1687, en qualité de peintre de fleurs, avec l'œuvre intitulée *Vase doré, fleurs et buste de Louis XIV* (Ill. 12). Suite à son admission à l'Académie, Jean-Baptiste Blin de Fontenay épouse la fille de Jean-Baptiste Monnoyer. Le beau-père enseigne alors à son gendre les derniers secrets de son art, notamment celui de ne jamais abandonner le fait de prendre la nature comme modèle absolu, dans tous les éléments qu'il représente¹⁹². Les deux peintres vont ensuite s'associer dans de nombreux travaux de décoration dans les demeures de particuliers mais aussi royales¹⁹³. Il n'est donc pas étonnant de les retrouver tous deux pour réaliser la *Première Tenture chinoise*, d'autant plus qu'ils avaient déjà collaboré dans la réalisation de la *Tenture des Anciennes Indes* aux Gobelins, peu de temps après les débuts de Blin de Fontenay aux Gobelins en 1687¹⁹⁴. Il succède par ailleurs à son beau-père comme peintre de fleurs aux Gobelins, lorsque celui-ci part pour l'Angleterre¹⁹⁵.

La présence de deux peintres de fleurs dans la création d'une œuvre dont le sujet principal est la vie de l'empereur de Chine peut étonner, car contrairement à la *Tenture des Anciennes Indes*, la faune et la flore sont très présentes, mais elles tiennent une place secondaire dans l'ensemble des scènes. On peut supposer, étant donné le rôle que Monnoyer semble avoir joué dans la mise en place des compositions et la représentation des animaux et de certains décors, que Blin de Fontenay a pu assumer l'ensemble des réalisations florales à la place de son maître, ce qui lui arrivait de faire parfois tant leur style pouvait se confondre. Ainsi, George Vertue (1684-1756), marchand et graveur anglais, biographe de Jean-Baptiste Monnoyer, impute à la supplantation progressive du maître par l'élève, la raison de son départ en Angleterre :

« Baptiste Monoyer ayant une fille mariée à un peintre de fleurs en France, ce peintre imitant son style, il entra dans la faveur du roy qui

190 Auguste-Joseph Dezallier d'Argenville, *op.cit.*, vol. IV, p. 281.

191 J. B. Blin de Fontenay 1653-1715, (Caen, Hôtel d'Escoville, Juillet 1965 – Octobre 1965), cat. Expo., Caen, 1965. p.10.

192 Auguste-Joseph Dezallier d'Argenville, *op.cit.*, vol. IV, p. 284.

193 *Idem*, p. 285.

194 Claudia Salvi, *op.cit.*, 2000, p. 197.

195 *Ibid.*

l'autorisa à retoucher des tableaux de Baptiste ce qui dégoûta tellement celui-ci qu'il saisit l'occasion de venir en Angleterre au service de Lord Montagu¹⁹⁶ ».

Néanmoins, la rivalité avec Blin de Fontenay n'est certainement pas le réel motif du départ de Monnoyer : en 1690, il fait la connaissance de Milord Montagu, qui décide de l'emmener avec lui, en Angleterre, afin de réaliser les décors de son hôtel à Londres¹⁹⁷. Ainsi, il nous est permis de penser que Blin de Fontenay a pu se charger d'une majeure partie des motifs floraux qui ornent la plupart des scènes. C'est sans doute lui qui a également réalisé les bordures du set du comte de Toulouse. Dans la mesure où aucun exemplaire commandé par le duc du Maine ne nous est parvenu, il nous est impossible de déterminer la nature des bordures de ces premières tapisseries, ni même l'identité de l'artiste qui en a fourni le modèle. Il est possible qu'elles aient été identiques - hormis la représentation des armes du propriétaire - à celles des exemplaires du comte de Toulouse, étant donné le peu d'écart chronologique qui les séparent, mais il n'est pas exclu qu'elles aient été aussi encadrées par les bordures fournies par Vernansal pour la tenture des *Grotesques*, comme c'est parfois visible sur certains exemplaires¹⁹⁸. Quoi qu'il en soit, la mise sur métier du set du comte de Toulouse est postérieure au départ de Monnoyer pour Londres, et la présence des armes du prince sur chacun des exemplaires indique que les bordures ont été spécialement créées à l'occasion. On peut donc penser que les guirlandes composées de fleurs et de fruits qui composent ces bordures sont également le fait de Blin de Fontenay, d'autant plus qu'il semble avoir une prédilection pour ce type de motif qu'on rencontre beaucoup moins souvent dans l'œuvre de son maître¹⁹⁹.

Jean-Baptiste Blin de Fontenay, Guy-Louis Vernansal et Jean-Baptiste Monnoyer ont en commun d'avoir reçu une partie de leur formation d'artistes cartonniers aux Gobelins, sous la direction de Charles Le Brun, et d'avoir participé, avant la *Première Tenture chinoise*, à deux des suites représentatives d'un changement de goût progressif dans le domaine de la tapisserie :

196 George Vertue, *op.cit*, V, 21. B.M, p. 120.

197 Auguste-Joseph Dezallier d'Argenville, *op.cit*, col. IV, p. 184.

198 Le musée du Louvre possède quatre exemplaires, datés vers 1700, possédant des bordures identiques à celles des tentures de *Grotesques* de Jean-Baptiste Monnoyer. CF annexes.

199 Claudia Salvi, *op.cit*, 2000, p. 198.

l'Ancienne tenture des Indes et la suite des *Grotesques*. C'est probablement grâce à leur expérience dans la représentation de motifs « exotiques » et ornementaux qu'on a pu faire appel à eux pour la *Première Tenture chinoise*. En l'absence de devis ou de tout autre acte notarié, on ne peut qu'établir des hypothèses quant à l'implication réelle des artistes dans les choix iconographiques opérés sur l'œuvre, notamment celui du sujet des scènes. On peut néanmoins penser que leur expérience artistique comme artistes cartonniers, et leur méthode de travail acquise auprès de Charles Le Brun ait pu largement influencer sur le parti stylistique emprunté par l'œuvre. De fait, d'une part, l'influence de Jean I Berain sur Monnoyer et Vernansal est directement visible dans les différentes scènes, et contribue à cet aspect très ornemental et léger de l'ensemble. D'autre part, le souci du détail de Charles Le Brun, son attachement à la vraisemblance de ses représentations de décors, d'objets et de costumes, par un travail de documentation en amont, semble se retrouver également dans l'œuvre. Nous le verrons, Vernansal, Monnoyer et Blin de Fontenay se sont attachés à imiter un certain nombre de gravures et d'objets existant dans le but de rendre au plus proche de la vérité les scènes qu'ils dépeignaient. Les trois artistes ont indéniablement participé au succès de l'œuvre en lui conférant cet aspect à la fois plaisant, exotique, voire dépaysant, et vraisemblable. Cependant, l'équipe se sépare rapidement après la mise sur métier du set destiné au duc du Maine.

Après le départ pour Londres de Jean-Baptiste Monnoyer, il semble que ce soit Jean-Joseph Dumons qui le remplace aux côtés de Vernansal et de Blin de Fontenay dans l'équipe de création des cartons de la *Première Tenture chinoise*. On sait peu de choses sur la vie et l'œuvre de Jean-Joseph Dumons. Il est né en 1687 à Tulle. Il a probablement étudié la peinture aux côtés de Jean-François de Troy (1679-1752)²⁰⁰, et il se spécialise dans la peinture d'histoire. Très tôt dans sa carrière il travaille comme artiste cartonnier, à Beauvais tout d'abord, où il est mentionné par Noël-Antoine Mérou pour sa participation à la création des exemplaires de *la Première Tenture chinoise* créés entre 1711 et 1722²⁰¹, puis il est ensuite promu à la tête de la manufacture d'Aubusson, en qualité de « peintre du roi »²⁰², entre 1731 et 1734, tandis qu'il continue ses activités à la manufacture de Beauvais. En 1735, il est reçu en qualité de peintre d'histoire à l'Académie de

200 D. Chevalier, Pi. Chevalier, P-F. Bertrand, *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin, 1457-1791*, Paris, 1988, p. 108.

201 Jules Badin, *op. cit.*, 1909, p. 15.

202 Madeleine Jarry, *op. cit.*, 1968, p. 240.

peinture et de sculpture en présentant une œuvre intitulée *Adam et Ève* (Ill. 13), à l'iconographie un peu précieuse, relevant plus de la scène galante que de l'illustration d'un épisode biblique²⁰³. Malgré des expositions régulières d'œuvres dans les Salons du Louvre, entre 1737 et 1753, Jean-Joseph Dumons semble avoir privilégié son activité de peintre cartonnier tout au long de sa carrière²⁰⁴.

En 1755, il prend la tête de la direction artistique des ateliers de Beauvais après la mort de Jean-Baptiste Oudry. On sait donc qu'il a travaillé sur la *Première Tenture chinoise*, mais également sur les cartons de la *Seconde Tenture chinoise* d'après les dessins de François Boucher. On ignore le rôle qu'a pu jouer Dumons. Peut-être a-t-il remplacé effectivement Monnoyer pour les nouvelles mises sur métier à partir de 1711. Par ailleurs, son statut de peintre d'histoire pourrait démontrer que le rôle de Monnoyer ne s'était pas borné aux seuls fruits et fleurs. Peut-être est-il également le quatrième « illustre peintre » mentionné par Philippe Béhagle ?

b) Une quatrième main ?

La question d'un quatrième artiste ayant participé à la création de la *Première Tenture chinoise* est née de la phrase écrite par Philippe Béhagle lorsqu'il rédige son mémoire sur les activités de la manufacture :

Autre dessin de Chinoise faict par quatre illustres peintres²⁰⁵.

Philippe Béhagle n'a jamais mentionné les noms de ces artistes impliqués dans la réalisation des cartons. On sait, comme nous l'avons vu, que l'équipe originale était composée de Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay. Toutefois, le quatrième artiste évoqué par Philippe Béhagle n'a jamais été identifié, au point que certains auteurs ont été jusqu'à douter de son existence²⁰⁶.

Si nous ne sommes réduits qu'à des suppositions, compte tenu de la rareté des sources, il est néanmoins possible d'attribuer de manière plus ou moins précise et formelle les différents rôles joués par les collaborateurs sur une même tapisserie. C'est le cas pour la *Première Tenture chinoise*,

203 D. Chevalier, Pi.Chevalier, P-F.Bertrand, *op.cit*, 1988, p. 118.

204 *Idem*, p. 108.

205 Jules Badin, *op.cit*, 1909, p. 13.

206 Edith Standen, *op.cit*, 1976 p. 116.

où chaque artiste paraît trouver sa place. Ainsi, il convient de s'interroger sur la réelle présence d'un quatrième collaborateur dans la création des cartons originaux. Il est vrai que nous pouvons en douter, tant Monnoyer, Blin de Fontenay et Vernansal semblent avoir possédé toutes les compétences nécessaires pour réaliser cette œuvre. Et, de fait, il semblerait que l'hypothèse d'une quatrième main, formulée par certains chercheurs, soit en réalité la conséquence de l'erreur de datation du document de Philippe Béhagle.

En effet, si l'on considère, comme Jules Badin, que le mémoire de Philippe Béhagle date d'un peu avant 1690²⁰⁷, soit au moment où l'on pense que la *Première Tenture chinoise* fut mise sur métier, on comprend que les « quatre illustres peintres » sont ceux qui se trouvent à l'origine des cartons. Dans la mesure où il est admis que l'équipe d'origine est composée de Jean-Baptiste Monnoyer, Jean-Baptiste Blin de Fontenay et Guy-Louis Vernansal, il manque donc un nom. Des études récentes²⁰⁸ ont proposé celui du peintre René-Antoine Houasse (1645-1710). L'hypothèse de la participation du peintre à la réalisation des cartons de la *Première Tenture chinoise* provient d'une mention que l'on retrouve dans les *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, publié par Jules Guiffrey en 1901, qui indique le paiement d'une somme à René-Antoine Houasse, pour la réalisation d'un carton de tapisserie intitulé *L'audience des Siamois* :

En date du 25 novembre 17 10 : Au sieur Houasse, peintre, 200 livres sur un tableau représentant Y Audience des Siamois pour être exécuté en tapisserie²⁰⁹.

On sait en effet que René-Antoine Houasse avait des liens avec la manufacture de Beauvais et Philippe Béhagle. Il avait notamment réalisé, dans les années 1690, les cartons de la suite des *Métamorphoses d'Ovide* pour la manufacture de Beauvais. De plus, il avait déjà collaboré avec Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay sur les cartons de la *Tenture des Indes* mise sur métier aux Gobelins, ainsi que l'indiquent les comptes des bâtiments du roi du mois de janvier 1688 :

207 Jules Badin, *op.cit*, 1909, p.12.

208 Charissa Bremer-david,, *op.cit* , 2007, p.438 ; Koenraad Brosens, Christa Mayer-Thurman, *op.cit*, 2008, p. 273.

209 Jules Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, Tome 5. Jules Hardouin-Mansard et le duc d'Antin. 1706-1715 , Paris, 1881-1901, p. 437.

Exercice 1688. 4 janvier. Aux Nés Baptiste et de Fontenay, parfait païment de 552 lt pour l'ouvrage qu'ils ont fait repeindre les plantes et es oyseaux de 8 grands tableaux représentant des hommes, plantes et animaux des Indes pour faire en tapisserie de basse lisse aux Gobelins.

1688. 25 janvier : à Houasse et de Bonnemer, peintres, parfait païment de 1550 lt, à quoi montent les ouvrages qu'ils ont fait, à repeindre 8 grands tableaux représentant des hommes, plantes et animaux des Indes pour faire en tapisserie de basse lisse aux Gobelins.²¹⁰

On sait en effet que René-Antoine Houasse avait des liens avec la manufacture de Beauvais et Philippe Béhagle. Il avait notamment réalisé, dans les années 1690, les cartons de la suite des *Métamorphoses d'Ovide* pour la manufacture de Beauvais²¹¹. De plus, il avait déjà collaboré avec Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay sur les cartons de la *Tenture des Indes* mise sur métier aux Gobelins, ainsi que l'indiquent les *Comptes des Bâtiments du Roi* du mois de janvier 1688 :

Exercice 1688. 4 janvier. Aux Nés Baptiste et de Fontenay, parfait païment de 552 lt pour l'ouvrage qu'ils ont fait repeindre les plantes et es oyseaux de 8 grands tableaux représentant des hommes, plantes et animaux des Indes pour faire en tapisserie de basse lisse aux Gobelins.

1688. 25 janvier : à Houasse et de Bonnemer, peintres, parfait païment de 1550 lt, à quoi montent les ouvrages qu'ils ont fait, à repeindre 8 grands tableaux représentant des hommes, plantes et animaux des Indes pour faire en tapisserie de basse lisse aux Gobelins.²¹²

210 Maurice Fenaille, op.cit, p. 371

211 Edith Standen, Ovid's Metamorphoses : A Gobelins Tapestry Series, Metropolitan Museum Journal, vol. 23, 1988, p. 149-191, p. 154.

212 Maurice Fenaille, op.cit, p. 371

Ainsi, ces différents éléments pourraient effectivement nous permettre d'envisager René-Antoine Houasse comme étant le quatrième peintre mentionné par Philippe Béhagle. Néanmoins, cette interprétation de la phrase tirée des *Comtes des Bâtiments du Roi* pose problème. En effet, d'une part, le paiement fait référence à un carton de tapisserie réalisé non pas pour la manufacture de Beauvais, mais pour celle des Gobelins²¹³. Or, la manufacture des Gobelins n'a jamais mis sur métier des exemplaires de la *Première Tenture chinoise*. Il semble donc peu probable qu'il s'agisse ici d'un travail en rapport avec cette suite. D'autre part, la date du paiement, c'est à dire l'année 1710, correspond plutôt à la commande de cartons destinés à la mise sur métier de nouveaux exemplaires de la *Tenture de l'Histoire du roi*, dont on sait qu'une partie a été réalisée par René-Antoine Houasse²¹⁴. Ainsi, il semblerait que René-Antoine Houasse ne soit probablement pas ce fameux quatrième peintre.

En revanche, nous pouvons soumettre l'hypothèse que le quatrième peintre corresponde au seul autre nom que nous ont laissé les différents directeurs de la manufacture à propos de la *Première Tenture chinoise* : Jean-Jospeh Dumons. Cette hypothèse avait été écartée certains chercheurs, notamment Adolph Cavallo²¹⁵, dans la mesure où en 1690, date supposée de l'écriture du document fourni par Jules Badin, Jean-Jospeh Dumons, né en 1687, était encore un jeune enfant. Mais si le document est daté du début du XVIIIe siècle, alors il paraît envisageable que Jean-Joseph Dumons ait pu rejoindre l'équipe avant la date de 1711 indiquée par Noël-Antoine Mérout, et qu'il soit ce fameux quatrième illustre peintre ayant participé à la confection de l'oeuvre, de manière à remplacer Jean-Baptiste Monnoyer, sans pour autant non plus être membre de l'équipe à l'origine de la création. De plus, il ne subsiste que très peu de documents relatifs à la période qui va de la mort de Philippe Béhagle à la reprise de la manufacture par les frères Filleul en 1711. Lorsque la femme et les fils de Philippe Béhagle reprennent l'entreprise, elle est alors en proie à de fortes difficultés financières, et la manufacture est vite cédée. Cette absence de documents permettant de connaître les activités de la manufacture dans ces années-là peut nous permettre de supposer qu'il n'est pas impossible que Dumons ait commencé sa carrière de peintre cartonnier à Beauvais plus tôt que ce que les documents subsistants – et donc plus tardifs- peuvent laisser à

213 Jules Guiffrey, *op.cit* 1881-1901, p. 436

214 Jean Vittet, *La tenture de l'histoire d'Alexandre le Grand. Collections du Mobilier national*, (Paris, Galerie des Gobelins, septembre 2008- mars 2009 ; cat. Expo., Paris.

215 Adolph Cavallo, *op.cit*, 1967, p.207

penser. Ainsi, il n'y aurait donc pas de quatrième main dans la réalisation des cartons de la *Première Tenture chinoise*, mais très probablement un quatrième peintre.

Les trois artistes à l'origine des cartons de la *Première Tenture chinoise* sont morts avant l'arrêt de la production de leur œuvre : Monnoyer est décédé à Londres en 1699, Blin de Fontenay en 1715, et Vernansal en 1729. Entre 1690 et 1732, la *Première Tenture chinoise* est remise régulièrement sur métier, assurant, pendant les nombreuses périodes de crise de la manufacture de Beauvais, un revenu qui lui permit de ne pas totalement sombrer. Les inventaires de la manufacture, publiés par Jules Badin²¹⁶, mentionnent la production de cet ensemble de tapisseries malgré les différents changements de direction. Ce n'est que lorsque Nicolas Besnier, écuyer, conseiller du roi, et ancien échevin de Paris, et Jean-Baptiste Oudry, avec lequel il s'associe, prennent les rênes de la manufacture, que le carton est définitivement abandonné, au profit de nouvelles compositions, plus en adéquations avec les goûts de l'époque d'une part, et d'autre part parce que les cartons semblaient hors d'usage selon un inventaire réalisé en 1732 :

Le dessein des Chinois, qui est un des plus agréables de la manufacture, est si usé qu'on n'y distingue presque plus rien²¹⁷.

Le succès de la *Première Tenture chinoise* était probablement dû à son style très « décoratif », style qui se développe à partir de la fin du XVII^e siècle et qui prend toute son ampleur dans les premières décennies du XVIII^e siècle dans le domaine des arts décoratifs. Néanmoins, il est évident que son thème a été également d'une grande importance pour la popularité dont l'œuvre a pu jouir pendant quatre décennies. De fait, le goût pour la Chine, depuis la fin du XVII^e siècle, et durant tout le XVIII^e siècle, n'a cessé de plaire et d'être adapté de toutes sortes de manières, et sur toutes sortes de supports, pour former le courant des Chinoiseries qui caractérise une partie de la production des arts décoratifs du XVIII^e siècle, et la *Première Tenture chinoise* semble être la première de ces chinoiseries. Cependant, au-delà de ce mélange d'exotisme et de motifs ornementaux plaisants, qui forme cette formule originale qui va assurer son succès, l'iconographie des différentes scènes ne semble pas être uniquement la description d'un monde encore très peu connu des Européens, mais

216 Jules Badin, *op.cit.*, 1909.

217 *Idem*, p.78.

Première partie : les acteurs de la *Première Tenture chinoise*.

également une illustration de la réussite, du bien-fondé de la politique menée par Louis XIV et un hymne aux tonalités venues d'ailleurs à la gloire du Roi.

DEUXIÈME PARTIE

**LES NEUF SCÈNES DE LA *PREMIÈRE TENTURE CHINOISE* : DES REPRÉSENTATIONS SITUÉES
ENTRE UN SOUCI DE VRAISEMBLANCE ET UN IMAGINAIRE POLITIQUEMENT CONNOTÉ.**

L'iconographie des neuf scènes de la *Première Tenture chinoise* est particulièrement révélatrice des problématiques qui nous occupent en matière de transmission de la culture chinoise au sein des œuvres françaises, à la fin du XVII^e siècle. Au moment de la première mise sur métier du set, entre 1688 et 1690, la France vient tout juste d'établir des liens diplomatiques avec l'Empire du Milieu, et les Français ne connaissent encore de ce pays que ses paysages bleutés sur les porcelaines, ses laques et les quelques récits de voyageurs publiés en français. Les ambassades des représentants du Siam, ou la réception du Père Couplet en 1684, hautes en couleurs, ont entretenu ce goût pour l'exotisme extrême-oriental qui se développe de plus en plus à la cour depuis le milieu du XVII^e siècle. Ainsi, représenter la cour impériale de Chine, en ce dernier quart du XVII^e siècle, devait être un véritable défi pour les artistes français.

Pour réaliser cet ambitieux programme, les trois artistes cartonniers – Jean Baptiste Monnoyer, Blin de Fontenay et Guy Louis Vernansal – ont, nous l'avons vu, pris exemple sur les méthodes employées par Charles le Brun, dont ils furent tous trois élèves, c'est-à-dire de construire leurs scènes à partir d'une documentation solide et minutieuse, comme lui-même l'avait fait lors de l'élaboration des tentures de *l'Histoire d'Alexandre*²¹⁸. De fait, nous pouvons constater, en étudiant l'iconographie, qu'ils ont eu une volonté de traduire au travers d'éléments tirés de sources écrites ou gravées, voire d'objets qu'ils avaient sous les yeux, un monde qu'ils voulaient probablement au plus près d'une « vérité » ethnographique et historique.

Néanmoins, on constate également à travers les scènes de nombreux détails qui semblent incohérents, voire « hors sujet ». Ces éléments sont, pour la plupart des auteurs, le résultat d'une mauvaise interprétation des sources, ou bien parfois aussi une manière pour les artistes de combler le manque d'informations avec des motifs qu'ils devaient considérer comme étant vraisemblables, ou tout du moins au plus proche de l'idée que se faisaient les Européens de la Chine. Ces explications, si elles semblent tout à fait plausibles, ne sont pas entièrement satisfaisantes, car bien qu'elles permettent d'expliquer la présence nombreux motifs qui nous paraissent aujourd'hui étranges, elles ne nous permettent pas en revanche de comprendre certains choix iconographiques que nous avons des difficultés, encore aujourd'hui, à interpréter. Pour essayer de mieux cerner l'œuvre et ses enjeux, il faut peut-être alors ajouter de nouveaux paramètres à cette étude, à savoir celui du médium utilisé, qui influence nécessairement la manière de composer et de représenter une scène, mais également la vision ethnocentrée du monde que possédaient les Européens, et à fortiori

218 Lydia Beauvais, *Les Dessins de Le Brun pour l'Histoire d'Alexandre* in *Revue du Louvre*, 1990, vol.4, p. 288.

les Français – la France est, à cette époque, au sommet de sa puissance en Europe – et qui influe, inconsciemment ou non, sur certains choix de représentation.

L'état des sources connues ne permettant pas d'avoir de certitudes quant à la volonté des artistes ou des commanditaires concernant l'iconographie, nous ne pouvons avancer des hypothèses qu'au moyen de comparaisons entre les sources potentiellement utilisées et les scènes elles-mêmes. Enfin, il est important d'indiquer le fait que les cartons originaux de la *Première Tenture chinoise* ne sont pas conservés. Nous nous appuyons donc, pour l'étude iconographique, sur les tapisseries elles-mêmes, en ayant conscience que des modifications ont pu être apportées entre la réalisation des cartons et la confection des tapisseries.

1 Une iconographie documentée : les sources textuelles et visuelles.

a) De l'usage des sources textuelles.

La représentation de la vie quotidienne de l'empereur de Chine et de sa cour par des artistes français est un événement inédit dans les arts français de ce dernier quart du XVII^e siècle. Jean-Baptiste Monnoyer, Blin de Fontenay et Guy-Louis Vernansal devaient donc créer une iconographie novatrice. Le fait que des passages entiers des récits des missionnaires puissent se retrouver dans les motifs de la *Première Tenture chinoise* démontre une volonté certaine de représenter une Chine cohérente, documentée et proche d'une certaine vérité ethnographique décrite par ces voyageurs. Les sources textuelles semblent avoir eu trois rôles majeurs dans l'élaboration de l'iconographie. Un des rôles des sources écrites, au même titre que les gravures contenues dans les ouvrages, a sans doute été de donner aux artistes des détails iconographiques précis, afin de leur permettre de recréer un univers cohérent et vraisemblable, voire érudit. Certains détails, dont la présence nous paraît curieuse, de prime abord, semblent émaner directement de ces ouvrages. Ainsi, par exemple, on retrouve dans les scènes des *Astronomes*, de *l'Embarquement de l'Empereur* et de *l'Audience de l'Empereur* une représentation du paon, qui intrigue au premier coup d'oeil. Certes, le paon est un animal hautement symbolique en Chine. Il est décrit dans le *Livre des Mutations*²¹⁹ comme possédant neuf vertus : une belle apparence à laquelle s'ajoutent une voix claire et une démarche gracieuse. Il est ponctuel et d'un naturel content. Son appétit est modéré, il

219 Il s'agit en Chine de l'un des Cinq Classiques confucéens, avec le *Canon des documents*, les *Mémoires sur les rites*, le *Livre des Odes* et la *Chronique des Printemps et Automnes*. Ces ouvrages constituent, avec les Quatre Livres, la base de la connaissance des lettrés Chinois.

est loyal et vertueux et possède la faculté d'apprendre de ses erreurs. Il est ainsi le symbole de la culture²²⁰. Le paon symbolise les hommes érudits, ce qui pourrait justifier sa présence dans la scène d'enseignement qui se déroule dans les *Astronomes*. Pour autant, on peut se demander si les artistes cartonniers connaissaient réellement le symbolisme des oiseaux dans la culture chinoise, ou si le paon est ici un simple élément anecdotique et décoratif. Athanase Kircher, lorsqu'il évoque cet animal, semble le confondre avec le phénix chinois. Il écrit, dans le chapitre intitulé « De certaines espèces d'oiseaux qu'on ne voit seulement que dans la Chine » :

On trouve de certains oiseaux dans la Chine qu'on ne voit pas dans les autres royaumes, du nombre desquels je mets en premier lieu cet oiseau royal qu'ils appellent Fum Hoam. Le P. Boim en parle de la sorte dans la Flore²²¹.

Il cite alors le père Boim :

Il y a un oiseau d'une admirable beauté, lequel est estimé de mauvaise augure pour la famille royale, quand il arrive qu'il le présente devant quelque homme. Le mâle s'appelle Fam et la femelle Hoam²²² [...] Leur tête ressemble à celle du paon, et le poème chinois les décrit de la façon [...] il marche en avant comme un rhinocéros, et va en arrière comme un cerf ; sa queue est semblable à celle du coq, et la tête ne diffère en rien du dragon, ses pieds sont de même que ceux d'une tortue, et les ailes sont enrichies de cinq diverses couleurs ; de sorte qu'on dirait qu'il les a tirées de ceux-là pour s'en orner. Les Mandarins et le roy même ont accoutumé de porter la représentation de ces oiseaux en or sur leurs habits pour marquer quelque chose, et pour leur servir de symbole .

220 Terese Tse Bartholomew, *Hidden Meanings in chinese art*, San Francisco, 2006, p.107 « Peacock feathers », 5. 5. 1, p.122 « Peacock », 5. 25 à 5. 25 . 4.

221 Michel Boim (1612–1659), jésuite polonais, auteur de l'ouvrage *Flora Sinensis*, publié à Vienne en 1656, et dont Athanase Kircher cite de nombreux passages dans son ouvrage.

222 En pinyin actuel : les termes *feng* et *huang* sont associés pour former le nom de l'oiseau *Feng Huang* que l'on nomme en occident Phénix, oiseau composé dans l'imaginaire chinois d'une entité mâle et d'une entité femelle.

Athanase Kircher conclut cette citation ainsi :

Pour moy, je ne fais pas difficulté de dire que ces oiseaux ne sont autre chose qu'une espèce de nos paons²²³.

Ainsi, Athanase Kircher amalgame ici le paon au phénix Chinois, l'un des deux symboles impériaux, avec le dragon. Il est donc possible que les artistes aient représenté à plusieurs reprises le paon comme symbole associé à l'Empereur, suite à la méprise de Kircher, ce qui justifierait sa présence dans plusieurs scènes, où des plumes de paons ornent parfois également le trône de l'Empereur. De la même manière, la présence de l'éléphant sur la scène de *l'Audience du prince* peut se justifier par les propos de Johan Nieuhoff, qui, dans sa description du palais impérial, parle de « *trois éléphants qui font garde*²²⁴ ». Il évoque également une anecdote contant la présentation d'un éléphant à l'Empereur de Chine lors de l'ambassade de Siam, dans laquelle il indique :

L'empereur, admirant sa prudence [à l'éléphant], luy fit apporter de l'eau dans un vase d'argent fort net, le fit harnacher magnifiquement, et commanda de le servir avec respect.²²⁵

Cette anecdote est accompagnée d'une gravure représentant un éléphant²²⁶(Ill. 14), qui a pu servir de modèle pour cette scène. Cependant, le choix de placer cet animal dans une scène représentant une audience de l'Empereur, en plein cœur de la vie de la cour impériale, a pu être influencée par cette citation. Dès lors, on comprend que les récits sont aussi importants que leur illustration dans les choix iconographiques opérés sur les scènes. De fait, bien que de nombreux motifs soient représentés de manière précise par les gravures, leur adaptation cohérente au sein des scènes ne semble avoir été possible que grâce aux récits qui expliquent la nature de ces représentations. C'est le cas, par exemple, du motif des deux serviteurs prosternés devant l'Empereur que l'on retrouve dans les scènes du *Voyage de l'Empereur* et de *l'Audience du prince*. Ils sont à genoux, les bras en avant, le front contre le sol. Une illustration de l'ouvrage d'Athanase Kircher, représentant un

223 Athanase Kircher, *La Chine illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profane et de quantité de recherches de la nature et de l'art*, Paris, 1667, chap. VIII, p. 263.

224 Cité par Madeleine Jarry, *op.cit*, 1981, p.21.

225 Johan Nieuhoff, *op.cit*, p.96.

226 Johan Nieuhoff, *Ibid*, fig. p. 94.

homme se prosternant devant une idole²²⁷ (Ill. 15), semble avoir servi de modèle. Cependant, c'est dans le récit de Matteo Ricci que l'on retrouve également la description d'un protocole de la cour utilisant du même procédé :

Mais, quand les serviteurs saluent leurs maîtres ou le vulgaire les plus honorables, de premier abord ils se jettent à genoux et frappent légèrement la terre trois fois avec le front, laquelle même cérémonie ils rendent souvent à leurs idoles.²²⁸

Ce sens du détail, puisé dans les sources que les artistes devaient avoir à disposition, démontre donc une volonté de leur part de représenter un certain nombre d'éléments permettant d'ancrer les scènes dans un décor le plus ressemblant possible à l'image qu'ils se faisaient de la cour impériale de Chine, d'après la lecture de ces ouvrages.

Un autre rôle que l'on peut attribuer aux sources écrites, et qui reste de l'ordre de l'hypothèse, a pu être de renseigner les artistes cartonniers sur certaines coutumes propres à la cour impériale de Chine, lorsque les gravures n'étaient pas accompagnées d'explications, afin d'utiliser les motifs iconographiques de la manière la plus vraisemblable. Ainsi, par exemple, la représentation des *bu zi* sur les robes de mandarins des personnages de la scène des *Astronomes* pourrait relever de cette situation. De fait, dans cette scène, les robes de mandarin portées par les pères jésuites trouvent leur source dans les gravures des ouvrages, comme l'atteste la corrélation évidente entre la figure du père Schall von Bell présente sur les scènes des *Astronomes* et du *Prince en voyage* et celle de la gravure tirée de l'ouvrage d'Athanase Kircher (Ill. 16). Ces robes de mandarins sont ornées de *bu zi*. Il s'agissait de petites plaques de tissus issues d'une tradition qui remonte au règne de l'empereur Hongwu (1328-1398), de la dynastie des Ming, durant la seconde moitié du XIV^e siècle. Elles étaient ornées d'un symbole animalier destiné à identifier le grade des fonctionnaires : des oiseaux dans le cas des fonctionnaires civils, des fauves dans le cas des militaires. Ils étaient, dans un premier temps, composés d'une seule pièce, puis sous la dynastie des Qing, les *bu zi* étaient composés de deux pièces, car les robes des mandarins étaient formées de deux parties sur la poitrine²²⁹. Ainsi, la représentation de cette pièce de tissus sur la robe des missionnaires jésuites trouve son origine de la gravure présente dans l'ouvrage de Johan Nieuhoff.

227 Athanase Kircher, *La Chine illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profane et de quantité de recherches de la nature et de l'art*, Paris, 1667, p. 131.

228 Matteo Ricci, Nicolas Trigault, *op.cit.* p. 126.

229 Situ Shuang, *op.cit.*, 1991, p.160-163.

Cependant, on retrouve également un *bu zi* sur la robe de l'Empereur, alors que les gravures n'en représentent pas sur les vêtements de l'Empereur Kangxi dans les différents portraits dont disposaient les artistes. Ce détail iconographique nous permet de supposer que les artistes connaissaient la signification de ces insignes, et qu'ils en auraient peut-être détourné l'usage pour représenter l'Empereur. En effet, dans son ouvrage, Matteo Ricci indique :

Sur la poitrine aussi et sur le dos, ils [les mandarins], cousent deux draps carrés, tissus élégamment d'ouvrage phrygien. Mais en ces carrés ou ceintures, il y a grande diversité et majesté, selon qu'elles sont différentes. Car, par iceux, les doctes connaissent aussitôt de quel sénat ils sont, philosophiques ou militaires, et quelle dignité chacun a en icelui, pour ce, qu'en ces draps, se voient représentées des figures d'animaux à quatre pieds et d'oiseaux et aussi de fleurs, à la façon des tapisseries.²³⁰

Ainsi, sur la robe du père Schall von Bell, on distingue ce qui pourrait être un oiseau - un cygne ? - comme sur la gravure le représentant. Or, sur la robe de l'empereur, le *bu zi* semble représenter un dragon, l'insigne impérial, comme pour désigner le rang impérial du personnage. La connaissance de l'usage de ces pièces aurait pu permettre aux auteurs de s'en servir de manière cohérente afin de faciliter ici l'identification du personnage.

Enfin, le rôle des récits a été également très probablement de fournir des sujets. Sur les neuf scènes connues de la *Première Tenture chinoise*, au moins six d'entre elles - la *Récolte des ananas*, la *Collation*, le *Retour de la chasse*, l'*Embarquement de l'Empereur*, l'*Embarquement de l'Impératrice*, et le *Prince en voyage* - pourraient avoir comme origine les récits des voyageurs. La vie quotidienne de l'Empereur de Chine et de la cour impériale n'était alors connue principalement qu'à travers ces récits, on peut donc penser qu'ils étaient la source privilégiée pour y trouver des sujets de représentation. Ainsi, par exemple, les scènes du *Prince en voyage*, du *Retour de la Chasse* de l'*Embarquement de l'Empereur* et de l'*Embarquement de l'Impératrice*, pourraient trouver leur source d'inspiration dans le récit du père jésuite Ferdinand Verbiest²³¹, paru en France

230 Ricci Matteo, Nicolas Trigault, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine (1582-1610)*, Paris, 1978. p. 118, 119.

231 Ferdinand Verbiest, *Voyage de l'empereur de la Chine dans la Tartarie auxquels on a joint une nouvelle découverte au Mexique*, 1682, Paris.

en 1683. Dans ce récit, le père Verbiest raconte en détail son voyage aux côtés de l'Empereur Kangxi et de sa cour, en sa qualité d'astronome²³², dans les provinces chinoises. Le récit est émaillé d'anecdotes sur les conditions du voyage, anecdotes qui ont pu jouer un rôle dans l'élaboration de ces scènes. Certains passages du récit du père Verbiest pourraient être à l'origine de certains choix de représentation. Ainsi, par exemple, le sujet du *Prince en voyage* pourrait être inspiré directement de l'expérience relatée par le père jésuite, avec cependant une composition à la lecture clarifiée, adaptée au format et à la technique de la tapisserie. On peut notamment observer l'empereur suivi de quatre cavaliers, qui composent son escorte. Ils sont vêtus de costumes analogues aux cavaliers représentés dans une gravure intitulée *L'ordre de la cavalerie en marchant* tirée de l'ouvrage de Johan Nieuhoff²³³ (Ill. 17). L'un d'entre eux porte un étendard représentant un dragon ailé rouge sur fond or, symbole du pouvoir impérial en Chine. Cette figure est peut-être inspirée de l'illustration de soldat tirée de l'ouvrage de Nieuhoff²³⁴. Le choix des artistes de représenter l'escorte impériale à partir de ces gravures pourrait être issu d'une adaptation du récit du père Verbiest, qui décrit la suite du roi de cette manière :

l'Empereur menait à sa suite cent mille chevaux, et plus de soixante mille hommes, tous armés de flèches et de cimeterres, divisés par compagnies et marchant en ordre de bataille après leur enseigne, au bruit des tambours et des trompettes.²³⁵

Ou encore :

Ensuite marchaient les rois, les grands de la cour, et les mandarins, chacun selon son rang. Une infinité de valets et d'autres gens à cheval faisaient l'arrière garde²³⁶.

Au centre de la composition, on peut voir l'Empereur, assis sous un palanquin doré porté par quatre serviteurs. Le palanquin est composé de riches tapisseries, et comporte un toit aux lignes chantournées qui se rejoignent en pointe, surmonté d'une sculpture de dragon ailé dorée. Il est

232 *Idem*, p. 5.

233 Johan Nieuhoff, *op.cit.*, fig. p. 110.

234 Edith Standen, *op.cit.*, 1976. p. 109.

235 Ferdinand Verbiest, *op.cit.*, 1682, p. 44.

236 *Idem*, p. 13.

possible que les artistes aient ici retenu la façon dont l'empereur faisait ses entrées dans les villes de son empire, ville que l'on aperçoit par ailleurs en arrière-plan de la scène :

Ensuite, il se fit porter sur un trône éclatant d'or, et fit ainsi son entrée dans la ville.²³⁷

Les informations tirées de ces extraits ont donc pu servir de base dans la réalisation de la scène du *Prince en voyage*. D'autres scènes du set semblent posséder la même origine. Il est difficile de comprendre ce que représentent précisément les scènes de *l'Embarquement de l'Empereur* et de *l'Embarquement de l'Impératrice*, qui fonctionnent comme une sorte de diptyque, et dans lesquelles nous pouvons observer l'Empereur et l'Impératrice à bord d'une petite embarcation. Sur les quais se trouvent les gens de la cour, mandarins, valets et bateleurs. Les récits de Nieuhoff et de Kircher ne semblent pas aborder cet aspect de la vie de cour. Ainsi, c'est peut-être dans la lettre de Verbiest que l'on peut trouver la source d'inspiration des artistes. De fait, il décrit le passage d'un torrent par l'empereur au cours de son voyage avec la cour :

Le premier jour que nous nous mîmes en chemin pour le retour, nous fûmes arretés sur le soir par un torrent si gros et si rapide, qu'il étoit impossible de le passer à gué. L'empereur ayant trouvé là par hazard une petite barque qui ne pouvoit tenir que quatre personnes tout au plus, passa le premier avec son fils et quelques-uns des principaux rois ensuite [...] La même chose arriva le lendemain presque de la même manière. L'empereur se trouva sur le midy au bord d'un torrent aussi enflé et aussi rapide que le premier : il donna ordre qu'on le servit jusqu'au soir des barques pour passer les tentes, les balots et le reste du bagage ; et voulu ensuite que je passasse seul avec lui et avec un peu de ses gens, ayant laissé sur l'autre bord ce qu'il y avoit de grands seigneurs, qui furent obligés d'y passer la nuit.²³⁸

De manière à rendre la scène plus plaisante, il est possible qu'une fois encore les artistes aient adapté le sujet de sorte à le rendre plus attrayant visuellement, en y ajoutant des éléments décoratifs

²³⁷ *Idem*, p. 25.

²³⁸ Ferdinand Verbiest, *op.cit.*, 1682, p. 31-33.

et des scènes de divertissement, comme il est possible d'en observer dans l'*Embarquement de l'Impératrice*, où deux musiciens font danser des singes et des rats. Un petit personnage se tient également debout en équilibre sur un pied sur un long bâton de bambou. Il est directement tiré d'une illustration de l'ouvrage de Johan Nieuhoff, intitulée « Farceurs »²³⁹ (Ill. 18-19), de même que les musiciens faisant danser les animaux. Cette manière d'adapter des anecdotes en véritables scènes de la vie quotidienne impériale se retrouve encore dans la scène du *Retour de la chasse*. Les récits de Nieuhoff et de Kircher ne font pas précisément mention de la passion de l'Empereur pour la chasse. Or, Ferdinand Verbiest le décrit lui comme un grand chasseur. Il conte succinctement les différentes parties de chasses que l'Empereur organisa lors de leur grand périple à travers la Chine, durant lesquelles il « vit prendre de cette manière deux ou trois cents lièvres en un jour, sans compter une infinité de loups et de renards [...] On tua aussi des ours, des sangliers, et plus de soixante tigres²⁴⁰ ». La scène du *Retour de la chasse* pourrait s'inscrire d'une part dans la continuité du récit de Verbiest, et d'autre part dans le quotidien de la vie impériale à la cour de Pékin, les artistes ayant probablement à l'esprit le mode de vie du roi de France à la même époque, où la chasse prenait une place importante au quotidien²⁴¹.

Dès lors, on peut mieux appréhender le *modus operandi* des artistes dans l'élaboration des différentes scènes du set. Les sources textuelles semblent jouer un rôle important dans le choix des sujets et dans la représentation de certains motifs iconographiques, comme nous l'avons vu. Cependant, ces sources textuelles ne devaient pas suffire aux artistes pour représenter des scènes complexes, foisonnant de détails. C'est à ce moment-là que les sources visuelles prennent une part importante dans la création des scènes. De nombreux motifs sont issus des différents modèles visuels à la disposition des auteurs. Ces modèles pouvaient être des gravures accompagnant les récits des voyageurs, mais aussi des objets familiers des artistes et des tapisseries déjà existantes. Tous ces éléments se retrouvent ensemble dans les scènes, disposés de manière plus ou moins cohérente, pour former le décor quotidien de l'Empereur de Chine.

b) La multiplicité des sources visuelles.

Parmi les sources visuelles que l'on peut identifier, les gravures qui illustrent les ouvrages de Johan Nieuhoff et d'Athanase Kircher sont la source d'inspiration la plus utilisée pour la

239 Johan Nieuhoff, *op.cit.*, p.33.

240 Ferdinand Verbiest, *op.cit* p.19. 20.

241 Voir III. . 2. p 31.

composition des scènes. On peut aisément retrouver des copies fidèles de certaines de ces gravures, insérées au sein des scènes de la *Première Tenture chinoise*. La nature des motifs reproduits est variée. Il peut s'agir de personnages identifiables, comme les figures du père Schall von Bell et de l'Empereur Kangxi : on retrouve la reproduction des gravures représentant l'empereur et le père jésuite, présentes dans les ouvrages de Nieuhoff et d'Athanase Kircher, dans les scènes des *Astronomes*, du *Prince en voyage*, de *l'Audience du prince* et du *Retour de la chasse*.

De la même manière, de nombreux motifs qui composent la faune et la flore qui forment le décor des différentes tapisseries sont directement issus des gravures de ces deux ouvrages. Ainsi, outre l'ananas représenté dans les scènes de la *Récolte des ananas*, du *Prince en voyage*, *l'Audience du Prince* ou encore du *Retour de la chasse*, démontrant le grand intérêt porté pour ce fruit par les Français²⁴², on peut également observer un plan de cotonnier, aux fruits de très grande dimension, dans la scène du *Prince en voyage*. Johan Nieuhoff avait noté ce détail dans son ouvrage, s'étonnant de voir les fruits de cette plante « *gros comme des pommes* »²⁴³. Une gravure représentant un cotonnier accompagne cette description (Ill. 20). La lecture du récit de Johan Nieuhoff nous permet donc d'observer le souci de réalisme des artistes cartonniers dans la représentation des plantes exotiques. Les animaux sont aussi très présents dans les scènes : on y retrouve des éléphants, des singes, des chameaux, des tortues et paons, des chevaux, divers oiseaux et même des rongeurs, qui participent, eux aussi, à construire un univers exotique, à la fois fantasque et documenté. Leur présence est parfois étonnante et anecdotique, mais s'explique le plus souvent par la lecture des sources utilisées par les artistes cartonniers pour illustrer les différentes scènes comme nous l'avons vu pour les exemples du paon et de l'éléphant. C'est également le cas dans la tapisserie de *l'Embarquement de l'Impératrice* : à droite de la composition, sur le débarcadère, sous un dais de tissus, un groupe de personnages assurent le divertissement de l'Impératrice. On peut y observer deux musiciens qui font danser des singes et des rats. Un petit personnage qui se tient debout en équilibre sur un pied sur un long bâton de bambou, est directement tiré d'une illustration de l'ouvrage de Johan Nieuhoff, intitulée « *Farceurs* »²⁴⁴, de même que les musiciens faisant danser les animaux.

Certains éléments architecturaux sont également tirés de ces gravures. Ce sont parfois de libres interprétations des gravures, comme c'est le cas dans la scène du *Prince en voyage*. Dans cette scène, on peut observer à l'arrière-plan, à gauche, un petit édifice dont le style architectural se rapproche, par certains points, de l'esthétique classique des édifices culturels bouddhiques édifiés en

242 L'ananas est cultivé à Choisy-le-Roi dès 1702 pour Louis XIV.

243 Johan Nieuhoff, *op.cit.*, p.76.

244 *Idem*, p. 33.

Chine depuis le VII^e siècle, c'est-à-dire un édifice au toit de tuiles dont les extrémités sont recourbées, soutenues par des piliers. Ici, le toit est de tuiles vertes, rehaussé d'or et il est surmonté d'une petite niche couverte d'un toit, contenant une statue. On peut supposer qu'il s'agit ici d'une représentation d'un petit temple, probablement bouddhiste, compte tenu de l'apparence des deux statues qui se trouvent à l'intérieur. Madeleine Jarry propose elle d'y voir l'idole Kin'gang, représentée dans l'ouvrage de Johan Nieuhoff²⁴⁵ (Ill. 21). La représentation de l'édifice a pu être inspirée aussi d'une gravure tirée de cet ouvrage, intitulée *La pagode de Sinkicien* (Ill.2), et qui présente des similitudes stylistiques avec le temple représenté sur la tapisserie²⁴⁶. Ici l'édifice est donc une libre interprétation des gravures des artistes. En revanche, les reproductions d'édifices sont aussi parfois des reproductions fidèles des gravures, comme on peut le voir avec la représentation de la pagode chinoise. Présente dans le fond de la majeure partie des scènes, la pagode fait presque figure d'un *leitmotiv*. Il s'agit d'une tour de plusieurs étages, dont on retrouve la forme sur de nombreuses gravures de l'ouvrage de Johannes Nieuhoff, ainsi qu'une représentation plus détaillée sur une gravure présentant « *La tour de Porcelaine* » de Nankin²⁴⁷ (Ill.22). La présence répétée de la pagode dans les scènes pourrait être liée au fait qu'il s'agissait d'un édifice très connu en France - et en Europe - et représentatif de la Chine. L'ouvrage de Johan Nieuhoff en avait popularisé l'apparence, tandis que les récits la qualifiaient de « huitième merveille du monde²⁴⁸ ». Cette structure architecturale est donc là pour renforcer la cohérence du sujet et des scènes.

La représentation importante de nombreux éléments issus des gravures dans les neuf scènes de la *Première Tenture chinoise* est donc très probablement un moyen, pour les artistes, de placer les différentes actions de la vie quotidienne de l'empereur dans un cadre cohérent, ou tout du moins signifiant pour le spectateur. Les animaux et végétaux, l'architecture, les costumes, participent ainsi à renforcer l'impression d'exotisme dans les scènes. Si leur présence dans certaines compositions est parfois tout à fait arbitraire et incohérente, ils sont néanmoins toujours le fruit d'une érudition et d'un travail de recherche de la part des artistes, contribuant à la dichotomie fascinante entre l'imaginaire et le documentaire, qui caractérise cet ensemble de tapisserie. Cependant, pour représenter cet univers, les artistes ne semblent pas s'être appuyés uniquement sur les gravures. En étudiant de manière minutieuse le programme iconographique, on s'aperçoit rapidement qu'une

245 Madeleine Jarry, *op. cit.*, 1981, p. 24.

246 Johan Nieuhoff, *op. cit.*, fig. p. 192.

247 Johan Nieuhoff, *L'ambassade de la compagnie hollandaise des Indes orientales dans la Tartarie chinoise et dans l'empire chinois*, Paris, 1665, fig. p.138.

248 Hélène Belevitch-Stankevitch, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, 1910, p.100.

partie des motifs sont également issus de sources visuelles directes, à savoir des objets que les artistes pouvaient contempler directement sur place.

Parmi ces sources visuelles directes, il y a en premier lieu les porcelaines. On retrouve des porcelaines sur les scènes de la *Collation*, de *l'Embarquement de l'Impératrice*, du *Thé de l'Impératrice*, du *Retour de la chasse*, ou encore sur celle de *l'Audience du Prince*. Dans cette dernière scène, tout à fait à droite de l'estrade impériale, se trouve une table chargée de diverses porcelaines. Elles étaient probablement connues des cartonniers, car ce type d'objet faisait partie des marchandises rapportées par la Compagnie des Indes et par les ambassadeurs. Ici, les porcelaines ont une forte symbolique : elles agissent comme une métonymie, car dans l'esprit occidental, la porcelaine désigne la Chine. De fait, la vaisselle de porcelaine était très bien connue de l'entourage du roi et de la cour, elle était particulièrement convoitée pour la finesse de sa pâte, sa blancheur inimitée - et inimitable jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, où des techniques de fabrication sont mises au point pour reproduire la pâte de porcelaine - et l'exotisme de ses motifs. Ce sont donc des objets qui existent déjà dans le quotidien du duc du Maine²⁴⁹ et de la cour que l'on retrouve sur plusieurs des scènes du set, et qui établissent un pont entre l'univers familier du spectateur et celui de la lointaine Chine qu'il observe au travers de ces tapisseries.

Ce lien se retrouve aussi dans la représentation des instruments scientifiques présents sur la scène des *Astronomes*. Les objets sont au centre de la composition de cette scène : entre deux colonnes se trouve une sphère armillaire zodiacale, dont un exemplaire existe toujours, conservé à Pékin, tout comme le globe céleste et les télescopes autour desquels les principaux personnages tiennent un conciliabule. La présence de ces différents instruments ne sont pas le fruit du hasard. Dans un premier temps, on sait qu'il était déjà de notoriété, au XVII^e siècle, que l'Empereur de Chine était passionné des sciences occidentales, et l'envoi des « Mathématiciens du Roi » en 1685 confirmait cet état de fait, d'où le choix d'une scène d'enseignement d'astronomie. Ces instruments avaient été importés en Chine par les jésuites. Les instruments scientifiques représentés devaient être connus des artistes et de la plupart des personnes amenées à contempler la scène des *Astronomes*, notamment le duc du Maine. En effet, la sphère armillaire devait être un objet familier du duc, puisqu'on peut en observer un modèle sur une peinture intitulée *La Leçon d'astronomie de*

249 Dans le *Dictionnaire de la ville de Paris et de ses environs*, publié à Paris en 1779, et rédigé par Pierre Thomas Nicolas Hurtaut, on peut lire, p. 601, à propos du domaine de Sceaux, demeure du duc du Maine et de sa femme dès 1702 : *De la chapelle, on entre dans les appartemens, où l'on voit premièrement celui de Madame du Princesse de Conty, et entre autres, le cabinet de la Chine, riche par ses morceaux rares d'antiquité, par plusieurs pierres précieuses et beaucoup de magots et figures de la Chine ; ensuite est la grande salle de marbre, aujourd'hui la salle de billard : c'est l'appartement de Madame la Duchesse du Maine. On y voit plusieurs pièces de porcelaine, très rares et très curieuses ».*

la duchesse du Maine (Ill. 23), réalisée par François de Troy, datant entre 1702 et 1704 et conservée au musée d'Ile-de-France, au domaine de Sceaux. L'instrument scientifique se trouve au centre de la composition de cette œuvre. On sait que le duc connaissait cet objet pour avoir demandé aux missionnaires jésuites, envoyés par son père, de lui en expliquer l'usage, ainsi que celui des autres instruments scientifiques emportés pour la mission, lors d'une entrevue privée²⁵⁰. Ainsi, ici aussi, la représentation d'objets connus du public, ou tout du moins du commanditaire, et que les artistes ont certainement dû avoir sous les yeux, établit ce lien entre le spectateur et le monde qu'il entrevoit dans ces scènes. C'est donc ici une manière de créer un univers signifiant dans l'esprit du spectateur occidental, à la fois exotique et familier, vraisemblable et merveilleux.

Jusqu'ici, les sources textuelles et visuelles ont avant tout servi de base documentaire aux artistes, afin de créer une iconographie alors inédite dans les arts décoratifs produits en France dans le dernier quart du XVIIe siècle. Cependant, certains motifs représentés semblent être directement issus d'autres œuvres françaises. En effet, on retrouve par exemple dans certaines scènes de la *Première Tenture chinoise* des éléments iconographiques tirés de la *Tenture des Indes*, dont la production est contemporaine à la première. Cette série a été mise sur métier par la manufacture des Gobelins en 1690, et représentait, à travers huit tapisseries, la nature et les habitants de la colonie hollandaise au Brésil. C'est suite à la pénurie de cartons pour les ateliers de basse lisse, vers la fin des années 1680, que huit grands tableaux des peintres hollandais Albert Eckhoud et Franz Post, donnés à Louis XIV par le prince Maurice de Nassau, furent choisis comme modèles pour la réalisation d'une nouvelle série de tapisseries²⁵¹. L'iconographie des différentes pièces présente une faune et une flore luxuriantes et colorées, peuplées d'animaux tels que des éléphants, des zèbres, des rhinocéros, des tatous, des oiseaux et poissons étranges, ainsi que des figures d'« indiens », qui prennent place dans des paysages verdoyants composés d'essences rares et exotiques. Les cartons de cet ensemble ont été réalisés par René-Antoine Houasse, peintre décorateur, mais également Jean-Baptiste Monnoyer et Blin de Fontenay, qui travaillaient également aux travaux des Gobelins, probablement ici pour la réalisation des fleurs et des plantes²⁵². Il est probable que Jean-Baptiste Monnoyer et Blin de Fontenay aient travaillé en même temps sur les deux sets de tapisserie. Ainsi, on retrouve des motifs tout à fait similaires sur les deux sets, principalement dans la représentation des plantes exotiques. Il ne s'agit donc plus ici d'utiliser des éléments propres à l'environnement

250 Edith Standen, *op.cit.*, 1976, p. 117.

251 Madeleine Jarry, *La tapisserie des origines à nos jours*, Paris, 1968, p. 219.

252 Edith Standen, *op.cit.*, 1976, p. 116.

chinois, mais surtout de créer une impression d'exotisme, de dépaysement analogue à celle donnée par la *Tenture des Indes*.

Néanmoins, par son sujet, cette œuvre se distingue du set des Gobelins : si le choix iconographique de la tenture des Gobelins répond avant tout à un goût pour l'exotisme, comme en témoigne la mise en avant d'une faune et d'une flore extraordinaire, sans présenter semble-t-il une volonté de représenter un lieu ou un événement précis, l'iconographie de la *Première Tenture chinoise* semble au contraire tout de même correspondre à une ambition beaucoup plus complexe : représenter la vie quotidienne de l'empereur de la Chine de la manière la plus vraisemblable possible, tout en correspondant aux goûts et aux attentes tant visuelles que stylistiques du public français. Dès lors, les scènes présentent également des caractéristiques propres à la culture occidentale, à la fois dans une représentation occidentalisante de certaines scènes et dans un style qui correspond aux tendances esthétiques en cours dans le domaine de la tapisserie à cette époque.

2 La projection occidentale d'un univers oriental.

Pour représenter la cour de l'Empereur de Chine, les artistes ne disposaient que de quelques ouvrages cités, et d'un certain nombre d'objets importés. En somme, ils devaient composer avec « les moyens du bord²⁵³ ». Le manque d'information sur un certain nombre d'éléments ont donc poussé les artistes à combler les lacunes par leur propre imagination, ce qui implique nécessairement de représenter la Chine à travers un filtre culturel occidental, avec tous les préjugés et confusions qui l'accompagnent. Cependant, l'influence occidentale dans la représentation de certains motifs et de certaines scènes ne semble pas être la simple conséquence des lacunes que laissent les sources d'information. Il faut en effet prendre en compte une éventuelle adaptation des scènes au goût européen, afin de répondre à certaines attentes du spectateur par rapport à un tel sujet. De plus, cette adaptation occidentale de l'iconographie des scènes est également fortement influencée par un autre facteur qu'il ne faut pas négliger : celui du médium utilisé pour les représenter, c'est-à-dire la tapisserie. De fait, nous pouvons nous interroger dans quelle mesure l'usage de la tapisserie comme support de représentation influence les choix iconographiques opérés sur les scènes et participe à créer une esthétique originale.

Cette projection occidentale de l'univers chinois se retrouve particulièrement dans deux scènes du set : la *Collation* et la *Récolte des ananas*, à travers le choix des sujets et des motifs

²⁵³ Thibaut Wolvesperges, *op.cit.*, 2007, p.77.

iconographiques représentés.

a) L'exemple de la *Collation*, de la *Récolte des Ananas* et du *Thé de l'Impératrice*.

La scène de la *Collation* était une scène probablement très appréciée par les Européens à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, puisqu'elle fait partie de nombreuses collections publiques et privées²⁵⁴. Le sujet de cette scène a longtemps été considéré comme étant la représentation d'un moment de détente du couple impérial dans les jardins du palais. Cependant, cette interprétation est remise en question par de récentes recherches²⁵⁵. En effet, il s'agirait plutôt de la représentation de la réception des ambassadeurs hollandais, dont faisait partie Johan Nieuhoff, par les vices-rois de Canton, relatée dans son ouvrage de 1665. Le centre de la composition est occupé par une table circulaire autour de laquelle se déploient les nombreux personnages de cette scène. Un couple est assis à table. Ils sont l'un en face de l'autre, et semblent deviser en buvant. L'homme, que Thibaut Wolvesperges identifie comme étant le vice-roi de Canton²⁵⁶, porte un chapeau orné de plumes de paon. Deux serviteurs apportent sur des plateaux les boissons et les mets. L'homme, au centre, lève son verre de vin. Cette boisson, peu consommée en Chine, est évoquée par Johan Nieuhoff lorsqu'il conte le festin offert aux ambassadeurs :

Parmi les réjouissances et les élans de ce festin, les ambassadeurs portèrent aux vices-rois un verre de vin d'Espagne, lequel ils le trouvèrent si bon, qu'ils ne voulurent plus goûter de leur boisson ordinaire.²⁵⁷

Le serviteur au centre porte un imposant collier de perles d'ambre autour du cou, un bijou normalement réservé à l'empereur²⁵⁸. Ce détail iconographique peut peut-être s'expliquer par l'interprétation que les artistes ont pu faire du récit de la réception par Johan Nieuhoff, notamment de la description du serviteur du vice-roi de Canton²⁵⁹ :

254 On en trouve des exemplaires au Wine museum de Mouton, à la Residenz Museum de Munich, au J. Paul Getty Museum de Malibu, au Petit Palais de Paris, et plusieurs exemplaires ont fait l'objet de ventes privées depuis les années 1970 (CF Annexes).

255 Thibaut Wolvesperges, *op.cit*, 2007, p 75-77.

256 Thibaut Wolvesperges, *op.cit*, 2007, p.75.

257 Johan Nieuhoff, *op.cit*, 1665, p. 74.

258 Madeleine Jarry, *op.cit*, 1981, p. 21.

259 Thibaut Wolvesperges, *op.cit*, 2007. p. 75

Je vis cependant le maître d'hôtel du vieil vice-roi aller de tentes en tentes pour y voir ce qui était de sa charge [...] Il était revêtu d'une robe de soie bleue, qui était parsemée depuis le haut jusques au bas de dragons et d'autres monstres de bordure d'or, et portait une chaîne d'ambre au col.²⁶⁰

Au premier plan, à droite, une femme regarde le spectateur et se penche sur un tabouret. De dos, au centre, un petit homme danse pour divertir l'assemblée, au son de l'instrument joué par la femme assise à gauche de la composition. Elle joue d'un instrument à cordes, parfois identifié comme une cithare indienne²⁶¹. Tout à fait à droite, un serviteur se tient derrière la table sur laquelle sont disposés les plats et la vaisselle utilisés pour la collation. La volonté de traduire la richesse et la somptuosité de la réception est marquée ici par la profusion des étoffes et des tissus représentés dans cette scène. Du tapis oriental, en passant par les tentures tendues et les vêtements portés tant par les souverains que les serviteurs et suivantes, tous les tissus sont d'une grande richesse, aux coloris vifs et variés. Ce sont des soies et des brocards irisés, peut-être inspirés des tissus somptueux importés de Chine, notamment les soies, et qui forçaient l'admiration des gens de la cour. Ces éléments sont décrits, dans l'ouvrage de Nieuhoff, de cette manière :

« Dix riches tentures furent plantées et ouvertes sur une belle plaine, selon que je vous représente par cette figure : celle du milieu sertit aux vice-rois, qui étaient assis sur des admirables tapisseries. »²⁶²

Mais aussi :

« Le maître d'hôtel ne tarda pas à donner ordre qu'on couvrit les tables. Il en fit couvrir trois pour les deux vice-rois et le Tutang, d'un

260 Johan Nieuhoff, *op.cit.*, 1665, p. 72.

261 Edith Standen, *op.cit.*, p109.

262 Johan Nieuhoff, *op.cit.*, 1665, p. 74.

Enfin, tout à fait à gauche de la scène, en arrière-plan, un jeune homme range des porcelaines et céramiques, à la fois au style européen et chinois, disposés sur une table. L'interprétation de l'iconographie de la scène de la *Collation* est complexe : s'agit-il vraiment, comme Thibaut Wolvesperges l'affirme, de la représentation de la réception des ambassadeurs hollandais à la cour des vice-rois de Canton, ou bien tout simplement d'une scène de collation dans les jardins impériaux comme cela a déjà été avancé dans certaines études²⁶⁴ ? Lorsqu'on regarde l'ensemble des scènes, la *Collation* serait ici la seule qui ne prend pas pour sujet la vie de l'empereur ou de son épouse. Pourquoi cette iconographie ferait-elle exception ? Il faut constater qu'aucun des deux ouvrages de référence, c'est-à-dire celui d'Athanase Kircher et celui de Johan Nieuhoff, ne fait mention de ce type de divertissement à la cour impériale, et lorsqu'on étudie la vie quotidienne et le cérémonial de la vie de cour dans la Cité Interdite de la dynastie des Qing, à laquelle appartient l'Empereur Kangxi, il faut bien constater qu'il ne s'agit pas là d'une tradition chinoise. De fait, ce type de divertissement tient plus de la tradition européenne, voire française. Louis XIV et les membres de la cour, lors des promenades dans les jardins de Versailles, prenaient souvent une collation composée de confitures sèches, de fruits et de boissons, au détour d'un bosquet. Par ailleurs, un détail iconographique retient particulièrement notre attention pour corroborer cette supposition : à gauche de la composition, sur la table, au milieu de vases de porcelaine, on peut observer de grands plats disposés à la verticale, à la manière dont on pouvait disposer les buffets à Versailles, ainsi que nous le montre, par exemple, la gravure d'Antoine Trouvain, *La sixième chambre des appartements de Versailles*, datant de 1694 et conservée à la bibliothèque municipale de Versailles²⁶⁵ (Ill.24). D'autres éléments très français se retrouvent représentés sur cette scène, notamment des éléments déjà connus dans des tapisseries de Charles Le Brun, c'est-à-dire ici un brûle-parfum de bronze à l'antique, que l'on retrouve dans la peinture et la tapisserie *Le Triomphe d'Alexandre* (Ill.25), scène du set de la *Tenture de l'Histoire d'Alexandre*, réalisée à la manufacture royale de tapisserie des Gobelins²⁶⁶. Ainsi, on peut penser que les artistes se sont ici inspirés du récit du festin offert aux ambassadeurs hollandais comme base d'information pour illustrer une scène de collation dans les jardins impériaux, à l'image d'une tradition française.

263 *Idem*, p. 74.

264 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1981, p. 22.

265 Thibaut Wolvesperges, *op.cit.*, 2007, p. 77.

266 Thibaut Wolvesperges, *op.cit.*, 2007, p. 76.

Cette hypothèse peut se justifier, dans un premier temps, par le fait que nous n'apercevons pas, parmi les personnages, les ambassadeurs dont il est fait mention dans le texte. Ils sont absents de la scène qui est pourtant censée les représenter. Dans un second temps, le couple représenté ressemble beaucoup au couple impérial, que l'on rencontre dans les iconographies des autres scènes, les vice-rois ne semblent pas présents ici non plus. Il semblerait donc qu'il s'agisse ici d'une adaptation d'un thème plutôt européen pour la représentation d'une scène qui prendrait place à la cour de Pékin, de manière à donner à voir au spectateur une composition à la fois familière et exotique, une représentation du mode de vie occidental dans un univers dépayçant. La scène est ponctuée de motifs connus et reconnus du spectateur occidental, comme autant de points de repères auxquels il peut s'identifier. On peut observer le même genre de phénomène dans la scène de la *Récolte des ananas*.

La récolte des ananas est une scène dont la présence, dans un set dont l'ambition est de représenter le quotidien de l'Empereur de Chine, semble moins se justifier, au premier abord, que d'autres scènes à l'image des *Astronomes*, ou de *Audience du Prince*. La scène représente ici des membres de la cour récoltant des ananas. La partie inférieure de la scène présente le champ d'ananas surmonté de palmiers, qui assurent le lien avec la partie supérieure de la scène, et cinq personnages participant à la récolte. Deux personnages occupent le premier plan. On identifie le plus souvent le personnage féminin, au centre de la composition, au milieu du champ, comme étant l'Impératrice, accompagnée de l'Empereur²⁶⁷. Cependant, l'identification de l'Impératrice n'est pas certaine : cette hypothèse s'appuie essentiellement sur son riche costume écarlate, resserré à la taille par une ceinture orfévrée. Derrière ce personnage, à droite, se trouve une figure masculine parfois identifiée comme étant l'Empereur. Ici encore, c'est le costume qui permet d'avancer cette hypothèse, puisqu'il ressemble beaucoup à celui que porte l'Empereur sur la scène du *Voyage de l'Empereur* ou encore celle du *Retour de la Chasse*, costume lui-même inspiré par le frontispice de l'ouvrage de Nieuhoff. Ce type de sujet démontre l'intérêt porté par les Européens aux denrées exotiques rapportées de Chine par les différentes compagnies, mais aussi l'importance qu'elles prenaient dans l'imaginaire collectif européen à propos de la Chine. Par ailleurs, le choix iconographique de l'ananas n'est pas un hasard : l'ouvrage de Johannes Nieuhoff propose une gravure représentant le fruit (Ill. 26) et en vante les qualités :

Entre les douceurs et les régals qui croissent dans la Chine et au reste

²⁶⁷ Situ Shuang, *op.cit.*, 1991, p.154.

des Indes, on nombre l'ananas. Il est à vrai dire si beau et d'une odeur si douce, qu'on peut dire que la nature a déployé en sa faveur tout ce qu'elle réservait de plus rare et de plus précieux dans ses trésors. Il croît sur une tige d'un bon pied.²⁶⁸

De son côté, Athanase Kircher reprend dans son ouvrage les propos de Nieuhoff, tout en ajoutant une gravure représentant le fruit, dont il semblerait qu'elle ait inspiré la représentation des fruits dans cette scène (Ill. 27). De plus, l'ananas est encore, au XVII^e siècle, un fruit rare. Louis XIV n'ordonnera sa culture dans les serres de Choisy-Le-Roi qu'à partir de 1702. Bien qu'originaires d'Amérique du Sud, le fruit est cultivé en Asie depuis le XVI^e siècle, et faisait partie des cargaisons transportées par les Hollandais et les Portugais pour le commerce en Europe. Ainsi, dans l'esprit des occidentaux, l'ananas, à l'instar des épices ou des porcelaines, était une marchandise luxueuse et éminemment exotique, dont la vue renvoyait immédiatement, dans l'imaginaire collectif, aux contrées lointaines des Indes. Bien que sur l'ensemble des neuf tapisseries, nous l'avons vu, les différentes essences et plantes servent principalement à renforcer l'impression d'exotisme sur les scènes, cela peut expliquer le fait que les artistes aient choisi de mettre l'ananas au centre de l'une des scènes du set, de manière à renforcer la cohérence du décor, comme c'est le cas dans les scènes de *Audience du prince*, du *Voyage du prince*, ou encore du *Retour de la chasse*, où le fruit figure. Cependant, l'ananas, sujet principal de la composition, est ici révélateur de la forte influence de la culture occidentale dans le choix des sujets et leur représentation. De fait, si l'on retrouve l'origine du sujet de la scène de la *Collation* dans les textes à disposition des artistes, ici le choix de ce sujet trouverait plutôt sa source dans la volonté des artistes de mettre en avant le motif de ce fruit emblématique aux yeux des Européens, au détriment de la vraisemblance de la scène.

Par ailleurs, il convient de noter qu'une autre scène au sujet pratiquement similaire est parfois citée comme faisant partie du set de la *Première Tenture chinoise*. Il s'agirait de la *Récolte du thé*. Il n'existe pas d'exemplaires subsistant connus de cette scène. Nous ignorons si cette lacune est due à la perte des exemplaires qui avaient été tissés. Une autre explication peut-être donnée quant à l'absence de cette tapisserie dans les collections : il se pourrait que les scènes de la *Récolte des ananas* et la *Récolte du thé* ne soient en fait qu'une seule et même scène. De fait, deux arguments tendent à considérer cette hypothèse comme étant vraisemblable. Dans un premier temps, il semblerait que les Européens, en nommant cette scène, aient confondu les plantes à thé avec les ananas. Ces deux essences étant encore rares en cette fin du XVII^e siècle, il n'est pas

²⁶⁸ *Ibid.*

impossible, en effet, qu'elles aient été prises l'une pour l'autre. Dans un second temps, on peut également soulever le fait qu'il serait étrange que deux sujets aux iconographies semblables aient été conçus au sein d'un même ensemble de tapisseries. En supposant que la *Récolte du thé* ait réellement existé, les deux sujets n'ont pas pu cohabiter au sein des mêmes commandes, or, encore une fois, seule la *Récolte des Ananas* a subsisté, comme si les commanditaires avaient tous fait le choix de privilégier la tenture représentant les ananas au détriment de celle représentant l'arbre à thé. Cela semble pourtant peu probable. Ainsi, si aujourd'hui la *Récolte du thé* reste l'unique scène dont nous ne possédons aucun exemplaire ni même aucune description, c'est peut-être tout simplement parce qu'elle n'a jamais existé²⁶⁹. Néanmoins, l'attrait du thé aux yeux des Européens est perceptible dans une autre scène du set, celle du *Thé de l'Impératrice*.

Cette scène représente une nouvelle fois une scène de divertissement, mettant en scène l'Impératrice et ses suivantes. L'Impératrice est représentée assise sur un coussin, sous un léger édifice coiffé d'un dôme. Elle est abritée sous un parasol tendu par l'une de ses suivantes, tandis qu'une seconde lui présente une corbeille de fruits - où l'on distingue ici encore un ananas - et qu'une troisième verse du thé dans la tasse qu'elle tend. Le sol est recouvert d'un tapis d'inspiration orientale, que l'on retrouve sur la plupart des scènes de la *Première Tenture chinoise*. Le plafond est lui orné de guirlandes et de couronnes de fleurs. À la droite de l'Impératrice, on peut observer une table chargée de porcelaines et d'une aiguière dorée.

L'occidentalisation de certaines scènes et de certains motifs représentés ont donc plusieurs origines : on pense d'abord au fait que les artistes aient cherché à combler les lacunes laissées par les sources, et ont donc composé avec leur imagination et des éléments existant dans leur quotidien. Puis, on se rend compte qu'une vision occidentale de la Chine se retrouve dans le choix des scènes représentées, un choix non pas dicté en conséquence d'un manque d'information, mais bien par une volonté de s'adresser avant tout à un public occidental, qui s'attend à retrouver dans des scènes représentant la lointaine Cathay des éléments qui en composent le décor dans l'imaginaire collectif français de l'époque, des éléments familiers qui lui permettent de mieux apprécier des vues d'un monde qui lui est encore bien étranger. Enfin, on peut penser que le médium utilisé par les artistes pour représenter ces scènes a eu très certainement une influence sur certains choix stylistiques et iconographiques qui participent à cette impression d'occidentalisation de l'ensemble.

269 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1981, p. 22.

b) L'influence du médium.

Les études consacrées à la *Première Tenture chinoise* se sont concentrées principalement sur le programme iconographique, pour tenter d'en comprendre les sources et le sens éventuel. Ces études ont notamment permis d'identifier les différentes catégories de sources utilisées par les artistes pour représenter l'ensemble des scènes. Néanmoins, certains éléments iconographiques, certains choix stylistiques, semblent échapper à la compréhension de certains auteurs²⁷⁰. Il s'agit notamment des structures architecturales que l'on peut apercevoir dans les scènes de *Audience du prince*, du *Retour de la chasse*, de *l'Embarquement de l'Empereur*, et de *l'Embarquement de l'Impératrice*. On peut distinguer deux sortes de structures : la première, que l'on trouve dans les scènes de *Audience du prince* et du *Retour de la chasse*, est composée d'un portique à double arcade, soutenu par de fines colonnes, dont l'ornementation est « à la chinoise²⁷¹ » : magots, dragons, cloches, plumes, etc. Une ombrelle en décore le sommet. La seconde sorte de structure est visible sur les scènes de *l'Embarquement de l'Empereur* et *l'Embarquement de l'Impératrice*. Il s'agit d'une structure architecturale tripartite, au toit de tuiles vernissées vertes, et à la structure dorée et ornée de nombreux éléments décoratifs différents (magots, guirlandes de fleurs, cloches, etc.). Des animaux ponctuent l'édifice : un paon et des dragons ailés. Deux curieuses figures sont juchées sur des petits piliers, une troisième surmonte l'arc central de la structure architecturale.

Dans son ouvrage, Adolph Cavallo qualifie le style de ces étranges structures architecturales de « gothique chinois²⁷² » faute de pouvoir réellement identifier leur origine. On ne retrouve pas ce type de structure architecturale dans les gravures des ouvrages de Nieuhoff et de Kirscher. Par ailleurs, d'autres scènes, comme le *Prince en voyage*, ou la *Collation* présentent des édifices beaucoup plus proches de ceux représentés par les gravures. La présence des portiques « gothiques » n'est donc pas la conséquence d'un manque de sources. Il faut chercher ailleurs la raison de leur présence. Il semblerait que l'explication de l'origine de ces édifices au style étrange se trouve dans l'étude du support de l'œuvre : d'un point de vue stylistique, on peut retrouver un certain nombre de caractéristiques communes entre certaines scènes de la *Première Tenture chinoise* et le décor de tapisseries réalisées à la même époque à la manufacture royale de tapisseries de Beauvais. Ainsi, si le sujet du set présente un caractère inédit en France dans le domaine des arts, certains des choix esthétiques des artistes sont pleinement représentatifs des changements de

270 Adolphe Cavallo, *op.cit.*, 1967, p.173 ; Edith Standen, *op.cit.*, 1976, p. 111.

271 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1981, p. 23.

272 Adolph Cavallo, *op.cit.*, 1967. p.173.

goûts qui s'opèrent dans le domaine de la tapisserie entre le milieu et la fin du XVII^e siècle.

La production de tapisseries est alors dominée par deux grandes manufactures, la manufacture royale des Gobelins, employée à la production d'œuvres destinées aux maisons du Roi et à ses collections personnelles, et la manufacture royale de Beauvais, financée en partie par des fonds privés²⁷³, et principalement destinée à fournir en tapisseries de qualité les riches particuliers français et étrangers. En 1662, la création de la manufacture royale des Gobelins aboutit à la fusion des ateliers parisiens sous la direction d'un seul homme, Charles Le Brun, qui va alors influencer sur la technique et le répertoire de la production de tapisseries. Le peintre s'entoure d'artistes spécialisés : Adam-François Van der Meulen (1634-1690) pour les paysages et scènes de bataille, Jean-Baptiste Monnoyer et Blin de Fontenay pour les fleurs, René-Antoine Houasse (vers 1645-1710), Verdier Testelin pour les figures²⁷⁴. La production est alors influencée par le style de Le Brun et adopte ce qui sera sa « grande manière » : des coloris chaleureux et variés, un soin apporté au modelé, et une ornementation reléguée à la bordure, au profit de scènes aux sujets historiques et mythologiques, à l'instar de *l'Histoire d'Alexandre*, des *Mois* ou encore des *Saisons*. Un des exemples les plus représentatifs de la production des Gobelins sous la direction de Le Brun est certainement la tenture dite de *l'Histoire du Roi* (Ill. 28), dont la première mise sur métier date de 1664. Cet ensemble est composé de quatorze pièces, réalisées à partir des cartons de Charles Le Brun, et mettant chacune en scène un épisode marquant du début de règne du jeune monarque²⁷⁵. La manufacture, sous la direction de Charles Le Brun, produit donc essentiellement des grandes séries historiques ou mythologiques, à la demande du roi, pour les intérieurs de ses demeures et pour l'exaltation de son règne. Cependant, à partir de 1683 et jusqu'en 1694, la manufacture des Gobelins va connaître une période de crise. La mort de Colbert, protecteur de Charles Le Brun, remet en cause le statut de ce dernier au sein de la manufacture. S'il reste directeur en titre, c'est en fait Henri de la Chapelle-Bessé (1629-1694) qui dirige les ateliers, et par là même François Michel Le Tellier, marquis de Louvois (1641-1691) qui reprend les fonctions de Colbert. Dès lors, les difficultés financières d'une part, et le remplacement de Le Brun à la tête de la manufacture d'autre part, auront pour conséquence un renouvellement stylistique. En effet, la production de nouveaux cartons coûtant trop cher, Louvois prend la décision de remettre sur métier des copies de tapisseries bruxelloises, et d'utiliser des œuvres préexistantes pour réaliser de nouvelles tapisseries, comme ce fut le cas pour la *Tenture des Indes*²⁷⁶. C'est à cette période qu'est réalisée également la tenture du

273 Jules Badin, *op.cit.*, 1909, p. 8.

274 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1968, p. 211.

275 Fabienne Joubert, Amaury Lefebvre, Pascal-François Bertrand, *Histoire de la tapisserie*, Paris, 1995, p. 89.

276 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1968, p. 219.

Triomphe des Dieux (Ill. 29), d'après les cartons de Noël Coypel (1638-1707), inspirée par les *Grotesques* de Raphaël dans les loges du Vatican. La composition des huit scènes qui composent la tenture, présentant un fort aspect décoratif, est à l'image de ce renouvellement stylistique²⁷⁷.

En parallèle, la manufacture de Beauvais, créée deux ans plus tard, en 1664²⁷⁸, avait une production dominée principalement par les verdure et quelques sets dans la lignée de ceux des Gobelins, avec des œuvres comme les *Conquêtes de Louis XIV* (Ill. 30). Cependant, en accédant à la direction de la manufacture de Beauvais en 1684²⁷⁹, Philippe Béhagle élargit le choix des modèles en tissant des compositions nouvelles, qui s'éloignaient du style des Gobelins, pour créer une identité propre à la manufacture. En effet, les productions des années 1690-1700 sont marquées par le développement de nouveaux sujets, qui s'éloignent petit à petit des verdure habituelles, mais aussi des allégories raffinées, de l'histoire antique ou contemporaine à caractère politique, qui composaient la plus grande majorité des sujets des réalisations des Gobelins depuis l'avènement de Charles Le Brun à sa tête en 1662. Cette nouvelle orientation stylistique est en partie influencée par la crise que connaît la manufacture des Gobelins et les nouvelles productions qui en résultent, mais également par le changement de goût qui s'opère dès la fin des années 1680, à la suite de la remise en question de l'antique comme référent culturel par certains membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Une partie des tapisseries réalisées à cette époque à Beauvais présentent alors des sujets libérés de préoccupations intellectuelles ou historiques, et destinés au seul plaisir des sens. C'est le cas par exemple de la tenture dite aux *Grotesques*, dont la mise sur métier est légèrement antérieure à celle de la *Première Tenture chinoise*, et se situe à la même période que la mise sur métier de la *Tenture du Triomphe des Dieux* de Coypel. La tenture des *Grotesques* connaît un très grand succès, et sera par la suite rééditée jusqu'en 1730. Cette série présente des compositions décoratives, inspirées, tout comme la tenture du *Triomphe des Dieux*, des *Grotteschi* de Raphaël, dont les esquisses sont réalisées par Jean Ier Berain, et les cartons par Jean-Baptiste Monnoyer, qui travaille par la suite, comme nous le savons, à la *Première Tenture chinoise*²⁸⁰. Jean Ier Berain était un ornemaniste, graveur, premier décorateur à la cour de Louis XIV, et était notamment connu pour sa réinterprétation des motifs de *Grotesques*. On peut voir dans ces tentures des structures architecturales à fines colonnes et arcades, ornées de fleurs et d'oiseaux. La *Première Tenture chinoise* s'inscrit, stylistiquement, dans la veine de cette production. Les différentes scènes

277 *Ibid.*

278 Jules Badin, *op.cit.*, 1909, p. 3.

279 *Idem.*, p. 9.

280 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1968, p. 225.

présentent des similitudes de composition et d'ornementation avec les *Grotesques* de Beauvais, notamment dans les éléments architecturaux raffinés qui présentent un type de plan à arcades et colonnes quasiment identique, qui structurent les différentes parties de l'espace pictural. Des similitudes sont aussi visibles avec les tapisseries des *Jeux d'enfants à fond bleu* tissées à la manufacture des Gobelins au début du XVIII^e siècle, que l'on attribue à Michel II Corneille²⁸¹, et où l'on peut observer, en second plan des différentes scènes, des arceaux de treillage décorés d'éléments végétaux, qui répondent à cette même esthétique décorative.

L'aspect décoratif des tentures produites dans ces années-là est ensuite repris par des ornemanistes, comme Claude III Audran (1658-1734), qui contribuent au développement d'un art décoratif aux lignes élégantes et chantournées, caractéristiques des arts décoratifs des premières décennies du XVIII^e siècle. Cet ornemaniste était issu d'une grande dynastie active au XVII^e et XVIII^e siècle à laquelle appartenaient également Gérard Audran (1640-1703), graveur aux Gobelins et Benoît Le Jeune (1698-1772). Claude III Audran fut décorateur pour de grandes résidences royales et travailla également pour la manufacture de tapisserie des Gobelins, notamment sur les cartons des *Portières des dieux* (Ill. 31), dont le style rappelle celui de Berain, dont il était un grand admirateur²⁸². Dès lors, on peut mieux comprendre pourquoi la *Première Tenture chinoise* continue de plaire jusque dans les années 1730 : les éléments ornementaux qui ponctuent la composition répondent aux préoccupations stylistiques de ces années-là.

Toutefois, la *Première Tenture chinoise* s'inscrit, stylistiquement, dans plusieurs registres à la fois, au carrefour des différents courants qui traversent le domaine de la tapisserie à la fin du XVII^e siècle et le premier quart du XVIII^e siècle. En effet, outre la filiation stylistique constatée entre cette œuvre et celles de Jean Ier Berain et Michel II Corneille, on peut également rappeler qu'elle peut s'apparenter à la *Tenture des Indes*, à la fois pour la luxuriance de la nature, et pour la volonté de mettre en avant des essences et des animaux exotiques, ce qui est visible par exemple sur les scènes de la *Récolte des ananas*, du *Retour de la chasse* ou encore de *l'Empereur en voyage*.

Ainsi, on peut observer une corrélation directe entre les choix iconographiques opérés sur la *Première Tenture chinoise* et le support lui-même, la tapisserie : la représentation de la Chine que l'on perçoit dans ces scènes n'est pas que le fruit de multiples influences culturelles ou documentaires : elle est intrinsèquement liée au médium par lequel elle s'exprime. Cette vision assez fantasque de l'Empire de Kangxi, que l'on peut observer sur les scènes de la *Première Tenture chinoise*, n'aurait peut-être pas été tout à fait représentée de la même façon sur un autre support que

281 Joubert, Lefebvre, Bertrand, *op.cit.*, 1995, p. 196.

282 *Idem*, p. 250.

celui de la tapisserie à cette époque précise : le changement esthétique qui s'opère en partie dans le domaine de la tapisserie, au moment de la création de l'œuvre, est l'un des facteurs déterminant dans les choix iconographiques. Cette nouvelle tendance esthétique semble être le fruit d'une mutation plus profonde qui se produit dans l'ensemble des domaines artistiques lors du dernier quart du XVII^e siècle. Depuis la lecture de Charles Perrault de son poème *Le siècle de Louis le Grand* devant l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1687, la remise en cause de l'importante influence de l'Antiquité dans les arts devient de plus en plus évidente. Les codes, les références changent petit à petit, au profit des créations modernes, qui renouvellent les codes esthétiques et culturels. Progressivement, l'Antiquité perd ce statut de modèle culturel absolu. Les conséquences de cette « Querelle des Anciens et des Modernes » sur les arts sont multiples, jusqu'à influencer sur la manière de représenter officiellement le roi²⁸³. La *Première Tenture chinoise*, mise sur métier dans le contexte de ce débat, est à l'image de ce renouvellement culturel : c'est ici la Chine, et non l'Antiquité qui sert de modèle à la représentation des différentes scènes du set, et ce n'est plus à Alexandre, Auguste ou Apollon que Louis XIV est comparé, mais à son contemporain, l'empereur Kangxi. De même, derrière les plans d'ananas et les riches tentures du palais impérial, se profile une manière de représenter sous un jour favorable la politique étrangère menée par le roi aux Indes, au moment même où les missions au Siam étaient un échec, et que la France s'engageait dans la guerre de la Ligue d'Augsbourg, qui s'avérait très coûteuse pour le trésor royal.

Ainsi, on peut déceler une connotation politique derrière les images plaisantes de l'œuvre. Si la *Première Tenture chinoise* était très probablement conçue à la fois pour satisfaire une curiosité envers la Chine et les goûts du public français, on peut également ajouter une troisième dimension, politique cette fois-ci, à cette œuvre déjà complexe.

3 Une iconographie à la gloire de Louis XIV.

a) Défendre un projet politique ambitieux : les *Astronomes*.

Le principal objet que Sa Majesté a eu dans la résolution qu'elle a prise d'envoyer un ambassadeur à Siam est l'espérance que les missionnaires ont donnée de l'avantage que la religion en retiroit et les espérances qu'ils ont conçues sur des fondements assez

283 Peter Burke, *Louis XIV, les stratégies de la Gloire*, Paris, 1995, p. 127.

vraisemblables que le roy de Siam, touché par les marques d'estime de S.M., achèveroit avec l'assistance de la grâce de Dieu, de se déterminer à embrasser la religion chrétienne pour laquelle il a déjà montré beaucoup d'inclination. Sa majesté veut aussy dans ce voyage procurer tous les avantages possibles au commerce de ses sujets dans les Indes, et prendre des éclaircissements certains sur celui qu'on pourroit faire à Siam.²⁸⁴

L'envoi d'une mission à l'étranger était très coûteuse pour le trésor royal, une véritable « course éperdue, d'avance ruineuse, entre capital insuffisant, impalpable ou gaspillé, appels de fonds sans échos, emprunts somptuaires à la grosse aventure, retours aléatoires, modestes ou inopportuns, déconvenues des ventes et surestimation des actifs²⁸⁵ ». Ainsi, pour répandre le christianisme jusqu'en Extrême-Orient, l'état engageait de grosses sommes - le roi était le premier des actionnaires de la Compagnie des Indes Orientales - mais les voyages étaient également financés par un certain nombre de négociants privés²⁸⁶. C'est pourquoi les missionnaires étaient aussi investis d'une mission d'ordre financier : l'obtention d'un privilège commercial au cours du voyage, dans des places stratégiques en Asie, pouvaient permettre d'espérer un retour sur investissement des missions, ce qui avait fait défaut à la Compagnie des Indes Orientales française jusque-là²⁸⁷. Il fallait donc que ces expéditions soient un succès, tant sur le plan matériel que spirituel.

Depuis Matteo Ricci, les pères jésuites se servaient des sciences pour mieux ouvrir l'esprit de l'Empereur et de sa cour à la religion chrétienne. Le père Ferdinand Verbiest avait écrit, en 1678 :

L'astronomie et toutes les autres disciplines mathématiques, surtout les plus attrayantes, comme l'optique, la statique, enfin la mécanique tant spéculative que pratique, avec leurs accessoires, sont aux yeux des Chinois particulièrement les plus

284 *Archives de la Marine*, Ordres du Roy, p.45, cité par J.C GATTY, *Voyage de Siam du père Bouvet*, 1963, p.50.

285 René Estienne, *Lorient et les Compagnies des Indes, 1666-1794*, in *Ici et là*, n°29, Paris, 1997, p. 30.

286 *Les compagnies des Indes Orientales. Trois siècles de rencontre entre Orientaux et Occidentaux (1600-1858)*, Paris, 2006, p. 74.

287 *Les Compagnies des Indes, route de la porcelaine* dir. Robert Picard, Jean-Pierre Keneis. et Yves Bruneau, France, 1966.

belles des Muses. Notre sainte religion, parée du manteau étoile de l'astronomie, s'introduit facilement parmi les princes et les gouverneurs de provinces, et abrite sous leur protection églises et missionnaires.²⁸⁸

Par ailleurs, Ferdinand Verbiest, alors président du Tribunal des Mathématiciens de Pékin, avait envoyé par l'entremise du père Couplet, en 1684, une supplique au roi demandant de nouveaux missionnaires scientifiques dans le but de pallier la raréfaction des effectifs sur place. Alors que l'idée d'envoyer une mission scientifique en Chine était déjà caressée par Jean-Baptiste Colbert peu avant sa mort en 1683²⁸⁹, la visite du père Couplet associée à la réception des ambassadeurs du Siam en 1684 permirent au projet de se concrétiser, en convainquant le roi de la possibilité d'accroître le prestige de la France et de son règne à travers l'entremise de ces missionnaires.

Le Roi poussé beaucoup plus encore par la passion qu'il a d'étendre en tous lieux la religion chrétienne, que par le désir de perfectionner les sciences ; ordonna, il y a dix ans, à six de ses sujets, d'aller à la Chine en qualité de mathématiciens ; afin qu'à la faveur de ces connaissances naturelles, ils fussent en état d'y répandre plus aisément les lumières de l'évangile.²⁹⁰

La mission composée des cinq Mathématiciens du Roi arriva à Nimpo le 17 juin 1687²⁹¹. Entre temps, le père Guy Tachard était revenu de la première ambassade au Siam, le 17 juin 1686, alors que personne ne s'attendait à un retour si précipité, témoignant de l'échec de la mission diplomatique visant à établir durablement la France au Siam²⁹². Seignelay, convaincu par Guy Tachard du potentiel de réussite d'une nouvelle ambassade au Siam, permet au père jésuite de repartir. Son retour définitif, le 26 juillet 1688, mit un terme aux espoirs français d'un établissement commercial au Siam²⁹³. Cependant, les missionnaires arrivés à Pékin connaissent, de leur côté, une grande réussite. Les lettres envoyées à la cour témoignent de l'empressement du roi auprès des

288 Cité par J. C. Gatty, *op.cit* 1963, pp. XV, XVI.

289 Louis Lecomte, *Un jésuite à Pékin, Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine, 1687-1692*, Paris, 1990, p. 28.

290 *Idem*, p. 29.

291 *Idem*, p. 34.

292 Raphaël Vongsuravatana, *op.cit*, 1994, p. 256.

293 *Idem*, p. 259.

représentants français et du succès de la mission, ainsi que le décrit Louis Lecomte qui cite l'Empereur Kangxi :

Les Européens qui sont à ma Cour président depuis longtemps aux mathématiques [...] Leur prudence et leur adresse singulière, jointe à beaucoup de zèle et à un travail infatigable, m'obligent encore à les considérer. Outre cela, leur loi n'est point séditeuse, et ne porte pas les peuples à la révolte. Ainsi, il nous semble bon de la permettre afin que tous ceux qui voudront l'embrasser puissent librement entrer dans les Eglises.²⁹⁴

On peut supposer que c'est ce succès rencontré par les Français en Chine que veut illustrer la scène des *Astronomes*. *Les Astronomes* est l'une des scènes les plus représentées de la série, et très certainement la plus célèbre. Elle témoigne de l'action des missionnaires à la cour de l'Empereur et de la méthode employée pour l'amener à embrasser la religion chrétienne. On peut observer dans cette scène une leçon d'astronomie donnée par les pères jésuites à l'empereur Kangxi. Au premier plan, sur les marches de l'édifice, on peut reconnaître deux missionnaires jésuites. À la droite de la composition, un personnage est debout, vêtu d'une robe de mandarin richement brodée, portant des documents sous le bras. Certains auteurs l'ont identifié comme étant le jésuite Ferdinand Verbiest²⁹⁵ (1623-1688)²⁹⁶. Sa présence sur la tapisserie peut se justifier par le fait qu'il a beaucoup œuvré pour favoriser la réception par l'Empereur de la mission française envoyée par Louis XIV à la cour impériale, mais également pour développer les sciences occidentales à la cour de Pékin depuis sa nomination à la tête du Tribunal des Mathématiques en 1669, à la suite du Père Adam Schall von Bell. Par ailleurs, le père Joachim Bouvet confirme sa présence auprès de l'empereur :

Le Père Verbiest luy expliqua pendant ces deux années là les usages des principaux instrumens de mathématique, et ce qu'il y a de plus curieux et de plus facile à entendre dans la géométrie, dans la statique

294 Louis Lecomte, *op.cit.*, p. 428-429.

295 Anne-Marie Amon, *Le voyage de l'empereur de Chine : de la Chine de Kangxi aux chinoiseries de Louis XV*, Auxerre, 1995. p 35.

296 Edith Standen, *op.cit.*, 1976, p. 106.

et dans l'astronomie.²⁹⁷

On peut également identifier ce dernier, à la droite de l'Empereur, car sa représentation est directement inspirée de la gravure présente dans l'ouvrage d'Athanase Kircher²⁹⁸. Cependant, on peut s'interroger du choix de représenter non pas les Mathématiciens de Louis XIV mais des personnages étrangers à la mission envoyée par le roi, d'autant plus qu'il s'agit là d'un anachronisme, dans la mesure où le Père Schall von Bell est décédé en 1666, alors que Kangxi, né en 1654, n'était encore qu'un jeune adolescent²⁹⁹. Ainsi, la réunion des deux personnages est fantaisiste, mais ne contredit pas l'éventuelle identification, puisqu'on peut supposer que les artistes cartonniers se sont inspirés des modèles dont ils disposaient, avec les ouvrages publiés, pour représenter des personnages connus du public, sans s'inquiéter réellement de la véracité de cette réunion. De fait, les pères Verbiest et Schall von Bell étaient, avec Matteo Ricci trois des plus grandes figures de l'histoire de la mission jésuite en Chine³⁰⁰.

Les iconographies de la scène des *Astronomes*, mais aussi du *Prince en voyage*, où l'on peut voir des personnages parfaitement identifiables, tant par les contemporains de l'œuvre que par les chercheurs des XX^e et XXI^e siècles, témoignent du discours politique qui transparaît au-delà de la représentation agréable d'un exotique lointain. En effet, les spectateurs de la scène, et le duc du Maine le premier, connaissaient ces personnages. Les récits des missionnaires, depuis Matteo Ricci, étaient connus à la cour de France par les différentes publications en français dont elle ont été l'objet. Le fait d'intégrer ces personnages dans ces différentes scènes tend ici encore à ancrer, dans l'esprit des spectateurs, des éléments familiers au sein d'un univers qui leur est encore largement étranger, afin de faciliter leur compréhension de l'iconographie et l'impact idéologique qu'elle peut avoir sur eux. En fait, sans connaître la volonté du commanditaire et des artistes, on peut donc supposer, par la date de création de l'œuvre d'une part, et la personnalité du premier commanditaire d'autre part, que la scène des *Astronomes* est une illustration directe de la politique étrangère de Louis XIV à partir de 1685, et des relations de la France avec la Chine. La scène des *Astronomes* témoigne de la réussite de cette entreprise. Les différents spectateurs de l'œuvre pouvaient, en la regardant, obtenir une vision directe des résultats de la politique de Louis XIV.

Cette analyse peut également s'appliquer à la scène du *Prince en Voyage* : sur les marches menant à un édifice que l'on identifie comme étant un lieu de culte bouddhique se trouve la figure

297 Joachim Bouvet, *Histoire de l'empereur de la Chine présentée au Roy*, La Haye, 1699, p. 81.

298 Athanase Kircher, *op.cit*, p. 4

299 Henri Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1910, p.39.

300 Hikmat, Alabdulrahman, *Les récits européens sur la Cour impériale des Qing, 1696-1865*, Paris, 201., p.62.

du père Schall von Bell. On sait que les missionnaires jésuites étaient particulièrement préoccupés par le bouddhisme, qu'ils considéraient comme une idolâtrie inspirée par le démon³⁰¹. Ainsi, la présence, sur les marches menant au temple, d'un père jésuite, est peut-être une manière de réaffirmer la mission d'évangélisation chrétienne des missionnaires jésuites en Chine, qui était le but officiel de tels voyages. Par ailleurs, un exemplaire un peu plus tardif des *Astronomes*, datant très probablement du début du XVIII^e siècle, conservé dans la collection Francis L. Kellogg à New York (Fig. 12), a été augmenté d'une portion de la scène du *Prince en voyage* sur laquelle on peut voir le père Schall von Bell. On peut penser que l'ajout de cette portion à la scène initiale des *Astronomes* avait pour but de démontrer l'efficacité qu'avait l'enseignement scientifique prodigué par les pères jésuites pour la progression de la religion catholique en Extrême-Orient, soulignant davantage le bien-fondé de ce type de mission et de la politique étrangère du roi.

Le prestige du roi est donc rehaussé dans la démonstration de la justesse de ses décisions à travers ces deux scènes. Cependant, l'éloge du roi ne se limite pas à ces deux scènes, et à sa seule politique étrangère. Dans les neuf scènes du set et la représentation de l'empereur Kangxi dans différentes situations, la référence à Louis XIV est indirecte mais bien présente.

b) La rencontre de l'Orient et de l'Occident : le parallèle établi entre Louis XIV et Kangxi.

Avec sa devise *Nec Pluribus Impar*, Louis XIV affirmait sa position de plus grand roi de son siècle, sans égal contemporain. Depuis le début de son règne, on le comparait à Alexandre le Grand, à Auguste, ces grands rois de l'Antiquité aux règnes passés si glorieux, à Hercule ou à Apollon, dieux mythiques dont la force et la beauté étaient dignes du roi soleil. Depuis l'avènement politique du roi en 1661, la Petite Académie, dominée par Colbert, accompagné de Jean Chapelin, Amable de Bourzeis, Jacques Cassagne, François Charpentier et de Charles Perrault, travaillait, à travers tous les médias possibles, à la gloire du roi³⁰². Toutes ces personnes avaient comme point commun d'être « instruites de toutes les magnificences de la Grèce et de Rome³⁰³ », qui étaient alors les références culturelles absolues. La représentation du monarque était étroitement liée au prestige de la tradition classique, la déprécier, c'était toucher à l'image du roi³⁰⁴. Cependant, dès les années 1680, les codes de représentation de Louis XIV se renouvellent, suite au débat débuté par

301 Fontana Michela, *Matteo Ricci (1552-1610), Un jésuite à la cour des Ming*, Paris, 2010, p. 319-320.

302 Gerard Sabatier, *Le Prince et les arts, stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*, Paris, 2010, p. 47.

303 Gérard Sabatier, « La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 », *Histoire, économie et société*, 4, 2000, p. 528.

304 Peter Burke, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, 1995, p. 127.

Charles Perrault, qui rejetait dès 1668, dans son poème *La Peinture*, le travestissement à l'Antique de la réalité historique³⁰⁵. Charles Perrault défendait la représentation d'un roi vêtu à la française, sous ses propres traits, en acteur de sa propre histoire³⁰⁶. Dans les grands décors des palais et des jardins, où se met principalement en scène l'image du roi, le thème du soleil perd de son importance, les paradigmes alexandrins ou augustéens sont peu à peu délaissés, de même que les références aux dieux de l'Antiquité : en 1679, le thème d'Hercule initialement prévu pour la Grande Galerie de Versailles est définitivement remplacé par des représentations des grands événements du règne du roi³⁰⁷. Toutefois, la manière de représenter le roi dans sa réalité historique existait déjà, dès les années 1660, dans les arts mobiles - tableaux de chevalet, tapisseries, gravures et estampes - de sorte de véhiculer le véritable visage du roi en France et en Europe³⁰⁸. L'ensemble de tapisseries de *l'Histoire du roi* en est une illustration, mais également les nombreuses illustrations des almanachs réalisés sous le règne de Louis XIV, véritables chroniques du règne diffusés dans l'ensemble du royaume³⁰⁹. Mais avec le déclin de l'Antiquité en tant que modèle culturel, amorcé durant ce dernier quart du XVII^e siècle, les références se renouvellent, de nouveaux modèles inspirent les artistes et apparaissent progressivement dans l'ensemble des arts, en même temps que le pays s'ouvre au reste du monde. Ainsi, à travers les récits des missionnaires, la France découvre dans la Chine un pays dont la puissance et l'influence en Asie équivalent aux siennes en Europe :

Vous verrez, Sire, dans ce récit, que la cour de Péquin ne cède en magnificence à aucune cour de l'Europe, et que si vous aviez été dans un autre siècle, le prince qui règne aujourd'hui à la Chine ne verroit rien dans le monde de plus grande que luy.³¹⁰

Les missionnaires constatent avec étonnement à quel point l'empereur Kangxi, par sa manière de gouverner, sa domination sur les pays voisins et son prestige auprès de son peuple, s'apparente à Louis XIV, et combien à eux deux ces monarques règnent en maîtres absolus sur l'Orient et l'Occident. Tout au long de son ouvrage intitulé *Portrait historique de l'empereur de la Chine*

305 Gérard Sabatier, *op.cit*, 2010, p. 47.

306 Gérard Sabatier, « *Le portrait de César, c'est César* », *Lieux et mise en scène du portrait du roi dans la France de Louis XIV*, in *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*, dir. Thomas W. Gaehtgens et Nicole Hichner, Paris, 2006, p. 211.

307 Peter Burke, *op.cit*, p.132.

308 Gérard Sabatier, *op.cit*, 2006, p. 211.

309 Maxime Préaud, *Les effets du soleil, almanachs du règne de Louis XIV*, Paris, 1995, p. 22.

310 Ferdinand Verbiest, *Voyage de l'empereur de la Chine dans la Tartarie auxquels on a joint une nouvelle découverte au Mexique*, 1682, Paris. Epître.

présenté au roi de France, Joachim Bouvet établit un parallèle entre Louis XIV et Kangxi. Il dédicace son ouvrage au roi de France, et l'introduit de cette manière :

Les Jésuites que vôtre Majesté luy envoya, il y a quelques années, ont été étonnez de trouver, aux extrêmitéz de la terre, ce qu'on n'avoit point vû jusques-là hors de la France, c'est-à-dire un prince, qui comme Vous, sire, joint à un genie aussi sublime que solide, un cœur encore plus digne de l'Empire ; qui est maître de luy-même comme de ses sujets, également adoré de ses peuples, et respecté de ses voisins ; qui tout glorieux qu'il est dans ses entreprises, a plus encore de valeur que de bonheur : un prince en un mot, qui réunissant dans sa personne la plupart des grandes qualitez, qui forment le héros, seroit le plus accompli monarque, qui depuis longtemps ait régné sur la terre, si son règne ne concouroit point avec celui de Vôtre Majesté.³¹¹

Finalement, aux yeux du père jésuite, seul le paganisme de l'empereur de Chine le dépare face à Louis XIV et différencie les deux souverains³¹². Il faut bien sûr prendre en compte qu'il s'agit ici de l'éloge d'un courtisan à son roi, où il se doit de vanter ses qualités d'homme et de souverain avec une certaine partialité. Néanmoins, à la date où l'ouvrage est publié, en 1697, on constate que la comparaison du roi d'égal à égal avec un de ses contemporains est admise. Cette mise en parallèle avait déjà été faite dès le début des années 1680. Ainsi, lorsque le père Ferdinand Verbiest décrit la façon dont l'empereur Kangxi gouverne son empire, on retrouve les caractéristiques du règne du roi de France :

Il châtie avec une équité admirable les Grands aussi bien que les petits, il les prive de leurs charges, et les fait descendre du rang qu'ils tiennent, proportionnant toujours la peine à la griéveté de leur faute. Il prend lui même connoissance des affaires qui se traitent au conseil royal et dans les autres tribunaux, jusqu'à se faire rendre un compte exact des jugements qui y a portez. En deux mots, il dispose et ordonne de tout par luy-même : et c'est à cause de l'autorité absolue

311 Joachim Bouvet, *Portrait historique de l'empereur de la Chine présenté au roi de France*, Paris, 1697, p. 5.

312 Joachim Bouvet, *op.cit.*, p. 7.

qu'il s'est ainsi acquise, que les plus grands seigneurs de la cour et les personnes les plus qualifiées de l'empire, même les princes du sang ne paraissent jamais en sa présence qu'avec un profond respect.³¹³

Dès lors, il paraît vraisemblable, en observant la plupart des scènes de la *Première Tenture chinoise* qu'une certaine mise en parallèle entre les différentes facettes des vies quotidiennes des deux souverains ait été pensée au moment de la réalisation. De fait, une représentation de la vie du plus grand empereur d'Asie impliquait nécessairement une référence implicite au roi de France. Si certaines scènes sont plutôt, comme nous l'avons vu, le résultat d'une projection de lieux communs conçus par l'Occident à propos de l'Orient, comme avec l'exemple de la scène de la *Récolte des ananas*, d'autres nous permettent d'observer une sorte de transposition du mode de vie du souverain français au palais impérial de Pékin. Tout comme Louis XIV, Kangxi reçoit des audiences, chasse, prend des collations en compagnie de sa cour dans les jardins de son palais, visite ses provinces. Il est représenté avec toutes les qualités d'un grand Prince, mais surtout dans des attitudes et avec des attributs qui font partie intégrante de l'iconographie des rois de France depuis la Renaissance, et particulièrement sous le règne de Louis XIV où la « fabrication »³¹⁴ de l'image du roi prend une importance inégalée dans l'histoire de la monarchie française.

Ainsi, dans la scène de *Audience du prince*, on aperçoit l'empereur exerçant son « métier de roi », comme l'unique grand administrateur de son royaume. La représentation d'une scène d'audience est un moyen de mettre en scène le souverain dans l'exercice de sa fonction, dans toute la dignité de sa position et avec tout l'apparat que requiert ce type de cérémonie. Dans cette scène, l'empereur Kangxi se trouve au centre de la composition, assis sur son trône, sous un portique à double arcade, semblable stylistiquement à ceux qu'on retrouve dans *Le retour de la chasse* ou encore *Les Astronomes*. Un tapis de style oriental, sur lequel est disposé le trône, fait le lien entre l'Empereur et les ambassadeurs qui s'inclinent devant lui. Si l'Empereur est assis en tailleur, on peut cependant constater une analogie entre sa posture et celle dans laquelle Louis XIV se trouve, dans une gravure à l'eau forte intitulée *La royale réception des ambassadeurs du roy de Siam par sa majesté à Versailles, le 1er septembre 1686* (Ill. 32), datant de cette même année. De fait, dans cette gravure destinée à un almanach édité par François Jollain à Paris³¹⁵, le roi est assis sur son trône, la jambe droite légèrement en retrait, le bras gauche replié, le poing posé sur sa cuisse, et la main droite tenant le pommeau d'un bâton dont l'extrémité repose sur son genou. L'empereur Kangxi est

313 Ferdinand Verbiest, *op.cit.*, p. 59.

314 Terme employé par Peter Burke, dans *The fabrication of Louis XIV*, Londres, 1992.

315 Maxime Préaud, *op.cit.*, 1995, p. 84.

représenté exactement dans la même position. On peut alors supposer que la gravure ait pu servir de modèle, dans la mesure où elle présente une scène au sujet identique à celle de l'*Audience du prince*. De plus, ce type d'image était destiné à une grande diffusion, ce qui pourrait permettre de penser qu'elle était connue de nos trois artistes cartonniers, car si la représentation du roi sur son trône et muni de son bâton de commandement est courante³¹⁶, la ressemblance ici entre les deux images est troublante. Par ailleurs, on retrouve l'empereur dans cette même position dans la scène du *Prince en voyage*. Dès lors, le parallèle entre les deux monarques, dans le plein exercice de leur fonction, semble établi, dans un langage iconographique assez clair pour être perçu comme tel par les spectateurs. La codification très précise de l'image du roi dans les différents domaines des arts ne permet pas de penser qu'il s'agisse là d'une simple imitation dénuée de toute volonté de comparaison. Ici, c'est bien à l'image du roi de France qu'est représenté l'empereur Kangxi.

Dans la scène des *Astronomes*, l'empereur est représenté comme un protecteur des sciences et un homme érudit, entouré d'instruments scientifiques. Nous l'avons vu, cette scène fait avant tout référence à la mission française en Chine, néanmoins, ici aussi l'image véhiculée par l'empereur de Chine fait écho à celle des rois occidentaux. L'image du souverain éclairé et érudit s'est développée depuis la Renaissance et elle est fréquemment utilisée dans les mises en scènes royales au XVII^e siècle. Ainsi, Louis XIV est régulièrement présenté comme mécène et protecteur des arts, comme le démontre le portrait peint par Henri Testelin (1616-1695), entre 1666 et 1668, où l'on peut voir Louis XIV, peint avec tous les attributs de la royauté, assis sur son trône. En premier plan se trouvent des objets : un globe terrestre, un buste, des instruments de dessin, un livre. Il est ici représenté comme le protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Cette image du roi protecteur des arts est également visible dans la suite de l'*Histoire du roi*, avec la scène intitulée *La visite de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins, le 15 octobre 1667* (Ill. 33). Le roi y est représenté accompagné de Jean-Baptiste Colbert, qui lui désigne d'un geste de la main tapisseries, mobilier d'argent, vases d'or, meubles de marqueteries, comme autant d'exemples de la réussite de sa politique de protection des arts par la création de manufactures³¹⁷. Par ailleurs, une autre scène était initialement prévue pour la suite de l'*Histoire du roi* et devait agir comme un pendant à la *Visite des Gobelins*. En effet, un carton réalisé par Henri Testelin, intitulé *Présentation des membres de l'Académie des Sciences au roi* (Ill. 34), qui n'a jamais été mis sur métier, représentait Colbert présentant au roi, au centre de la composition, vêtu de rouge et d'or, les membres de l'Académie et leurs activités, avec un décor en arrière-plan où l'on pouvait reconnaître

316 Gérard Sabatier, *op.cit.*, 2010, p. 312.

317 *Idem* p. 77.

l'Observatoire, des squelettes, des instruments scientifiques et des livres³¹⁸. Cette scène faisait référence à la création de l'Académie Royale des sciences, fondée par Louis XIV en 1666, et dont faisaient partie, par ailleurs, les jésuites-mathématiciens envoyés en Chine³¹⁹. Ainsi, on peut reconnaître dans la scène des *Astronomes*, l'image d'un roi éclairé, portant de l'intérêt aux sciences, à l'instar de ses homologues occidentaux, et bien entendu de Louis XIV.

Parmi les autres scènes de la *Première Tenture chinoise*, celle du *Retour de la chasse* évoque encore un autre aspect du parallèle établi entre le roi de France et l'empereur de Chine. Les deux souverains avaient alors le point commun de la grande pratique de la chasse. Le goût pour la chasse des rois est enraciné dans l'histoire de la monarchie française et même européenne. Cette activité est associée à la noblesse et à la royauté, que seuls ses membres pouvaient pratiquer. Louis XIV, fidèle à ses ancêtres, est lui-même un très grand chasseur, immortalisé entre autres par Adam Frans van der Meulen (1632-1690). Le père Ferdinand Verbiest souligne également le fort goût pour la chasse de Kangxi³²⁰, lors du récit de son voyage aux côtés de l'Empereur. Ainsi, ce point commun se retrouve dans cette scène où l'Empereur, en tenue de chasseur, et accompagné de l'Impératrice, est entouré de ses nombreuses prises. Ici, cette scène ne semble pas inspirée d'une image préexistante de l'Empereur, voire du roi de France. On pourrait plutôt interpréter cette scène comme établissant une nouvelle fois un lien entre les deux cours, en mettant en scène cette activité commune dans la vie de quotidienne des deux souverains.

Il est cependant un aspect de la vie des deux rois qui n'est pas abordé dans l'ensemble des neuf scènes de la *Première Tenture chinoise* : celui de la guerre. L'image du roi guerrier est pourtant l'une des plus couramment utilisée par les artistes en charge d'illustrer la gloire de Louis XIV et l'on aurait pu imaginer un parallèle s'établir également dans ce domaine-là. Le père Joachim Bouvet décrit l'empereur de Chine comme étant fort habile avec les armes, grand cavalier et fort bon stratège :

Comme les Tartares estiment presque autant la force que l'adresse, ils sont charmez de voir que dans toute la cour, il n'y a pas un Seigneur qui puisse courber l'arc dont il le fait, ny qui le manie avec plus d'adresse [...] Il a appris à manier toutes sortes d'armes, jusqu'à celles dont on ne se sert presque plus. Quoique les Tartares semblent

318 *Ibid.*

319 Bernard Brizay, *op.cit.*, 2012, p. 17.

320 Ferdinand Verbiest, 1682, *op.cit.*, p. 19, 20.

nez pour monter à cheval, ce prince à scû s'y distinguer.³²¹

Il semblerait que seule la scène du *Retour de la chasse*, où l'empereur porte un arc et un carquois rempli de flèches, évoque cette habileté au maniement des armes et renvoie donc à l'image d'un roi guerrier. Cependant, c'est avant tout le monarque éclairé et érudit qui est mis en avant dans la plupart des lettres des missionnaires, et c'est cette facette de la personnalité de Kangxi, comme celle de Louis XIV, qui semble avoir été privilégiée dans l'ensemble des scènes.

Ainsi, certaines scènes de la *Première Tenture chinoise* semblent présenter une mise en parallèle implicite entre Louis XIV et Kangxi, illustrant de cette manière, et pour la première fois, les écrits des missionnaires. L'utilisation des conventions de représentation du roi démontre en partie cette volonté d'évoquer, à travers la figure de l'empereur de Chine, toute la magnificence de Louis XIV. Les différentes actions de l'Empereur permettent de déceler les différentes qualités nécessaires à un grand souverain : un roi puissant, dirigeant son pays d'une main sûre, bien portant, érudit, protecteur des arts et des sciences, ouvert au monde. Seule la dimension sacrée de l'entité royale est complètement absente de cette scène. De fait, bien que détenteur du mandat du ciel qui assure auprès du peuple chinois, sa légitimité, l'Empereur de Chine n'en est pas moins, pour les Français un roi païen, qu'il faut s'efforcer de convertir au christianisme. Dès lors, la comparaison entre les deux rois ne peut franchir cette limite, qui confère à Louis XIV une supériorité certaine aux yeux de ses sujets. Cette différence entre les deux monarques pourrait être la raison pour laquelle c'est avant tout le roi humaniste, érudit, passionné de sciences, grand chasseur et amateur de musique et de divertissement qui est mis en avant sur les différentes scènes. Par ailleurs, la *Première Tenture chinoise*, était avant tout destinée à être vue par des personnes habituées à la vie quotidienne de la cour versaillaise, comme le démontre le rang de ses deux premiers commanditaires, le duc du Maine et le comte de Toulouse. Le public pouvait donc aisément établir une comparaison entre les deux souverains en contemplant des images mettant en scène l'Empereur de Chine dans des actions qui leur étaient familières.

Cette étude des différents aspects de l'iconographie des scènes de la *Première Tenture chinoise* nous permet d'en appréhender toute la complexité. La composition des différentes scènes, les choix stylistiques, la représentation de motifs purement décoratifs, font de cet ensemble de tapisseries une œuvre représentative du changement de goût qui intervient dans le domaine de la

³²¹ Joachim Bouvet, *op.cit.*, 1696, p. 12, 13.

tapisserie et dans l'ensemble des arts durant le dernier quart du XVII^e siècle. Cependant cette complexité de l'iconographie et de l'interprétation que l'on peut en donner rendent le statut de l'œuvre confus : les effets ornementaux employés par les artistes démontrent une réelle ambition décorative de l'œuvre. En revanche, on ne peut ignorer en étudiant certaines scènes, à l'exemple de *Audience du prince*, des *Astronomes* ou encore du *Prince en voyage*, le sous-entendu politique à la gloire du roi. La représentation de la Chine, à travers la *Première Tenture chinoise*, revêt donc une dimension politique qui, si elle n'est pas rare dans le domaine des arts décoratifs, et notamment dans celui de la tapisserie, l'est beaucoup plus dans les œuvres issues du courant des chinoiseries. La suite de Beauvais se situe dans la genèse de ce courant, et l'œuvre proposée par Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Blin de Fontenay et Jean-Baptiste Monnoyer trouvera des échos dans d'autres tapisseries, tissées en France, mais aussi en Allemagne. Cependant, le renouvellement du thème par François Boucher, à la fin du second quart du XVIII^e siècle, éloignera progressivement les chinoiseries du modèle de la *Première Tenture chinoise*.

TROISIÈME PARTIE

POSTÉRITÉ ET INFLUENCE DU MODÈLE STYLISTIQUE ET ICONOGRAPHIQUE DE LA *PREMIÈRE TENTURE CHINOISE* AU XVIII^e SIÈCLE

Bénéficiant d'un grand succès, la *Première Tenture chinoise* a été remise sur métier jusqu'en 1730, avant d'être remplacée par la *Seconde Tenture chinoise* imaginée par François Boucher. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la suite de Vernansal, Monnoyer et Blin de Fontenay a servi de modèle pour certaines créations originales, principalement en Allemagne, où certains exemplaires avaient été importés. Cependant, au siècle où se développe la pensée des Lumières, et où les relations entre la Chine et l'Europe s'enveniment progressivement, ces nouvelles créations deviennent le reflet de l'évolution des mentalités.

En effet, au XVIII^e siècle, les relations entre l'Orient et l'Occident connaissent quelques difficultés, qui sont la conséquence directe de la Querelle des rites, dont l'origine date de la première mission en Chine de Matteo Ricci, entre 1582 et 1610. Celui-ci préconisait, pour une évangélisation en douceur du peuple chinois, en même temps que la pratique du catholicisme, de le laisser continuer à pratiquer les rites dédiés aux ancêtres et à Confucius, dont il avait compris qu'il s'agissait de l'un des fondements les plus anciens et les plus importants de la civilisation chinoise³²². Tout au long du XVII^e siècle, les jésuites, qui font un effort important d'intégration en Chine, suivent cette direction³²³. Cependant, cette vision des choses est rapidement contestée par les missionnaires dominicains et franciscains européens qui jugent les deux pratiques incompatibles. Un décret promulgué par le Saint-Office est le résultat de cette querelle, et interdit aux convertis de vouer un culte aux anciens. En 1705, monseigneur de Tournon, légat du Pape, se rend à Pékin pour appliquer les décrets du Saint-Office. Cela est subi comme un affront de la part de l'empereur Kangxi qui expulse le légat. En 1707, monseigneur de Tournon promulgue un nouveau décret, à Nankin, interdisant l'emploi de termes chinois pour désigner Dieu - *Tian* (ciel), *Tianzhu* (Maître suprême du Ciel) et *Shangdi* (Souverain d'en Haut) - ainsi que les rites ancestraux³²⁴. Néanmoins, au début du XVIII^e siècle, les relations entre les missionnaires chrétiens et Kangxi sont encore au beau fixe : la création, en 1700, de la Mission des jésuites en Chine, officialise la mission française à la cour. Mais cela ne dure guère : en 1704, le Saint-Office déclare les rites chinois comme étant païens et emprunts de superstitions, et sont interdits pour tous les chrétiens convertis en Chine.

322 Zhimin Bai, *Les voyageurs français en Chine aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 2007, p. 34.

323 Bernard Brizay, *op.cit.*, 2012, p. 43.

324 *Ibid.* p. 43.

Cela a une conséquence désastreuse pour les relations entre l'empereur Kangxi et les missionnaires chrétiens et, en 1717, il interdit le christianisme et sa prédication en Chine. Cette décision de l'Empereur sera suivie, durant une grande partie du XVIII^e siècle, par la persécution des chrétiens en Chine. La fin du règne de Louis XIV, qui décède en 1715, est donc marquée par l'échec de l'évangélisation du peuple chinois. Dès 1722, à la mort de Kangxi, survient l'expulsion des missionnaires chrétiens. En 1724, sous le règne de son successeur, l'empereur Yongzheng (1678-1735), débutent les premières persécutions contre les chrétiens³²⁵. En effet, le nouvel empereur se méfie des Européens :

Que diriez-vous si j'envoyais dans votre pays une troupe de bonzes et de lamas prêcher leur loi ? Comment les recevriez-vous ? [...] Si vous avez su tromper mon père, n'espérez pas me tromper de même. Vous voulez que les Chinois se fassent chrétiens, votre loi le demande, je le sais bien ; mais alors que deviendrons-nous ? Les sujets de vos rois. Les chrétiens ne croient que vous ; dans un temps de trouble, ils n'écouteront d'autre voix que la vôtre. Je sais bien qu'actuellement il n'y a rien à craindre ; mais quand les vaisseaux viendront par mille et dix milles, alors il pourrait y avoir désordre.³²⁶

Seuls les quelques missionnaires jésuites restés à la cour impériale sont tolérés. La persécution des chrétiens reprend ensuite en 1767 et 1769, et l'expansion du christianisme en Chine est donc, au XVIII^e siècle, temporairement arrêtée.

C'est donc dans un contexte très différent à celui de la fin du XVII^e siècle que les nouvelles créations inspirées de la *Première Tenture chinoise* voient le jour. En Allemagne, où plus précisément au Brandebourg et en Bavière, où sont mises sur métier les suites de Berlin et de Würzburg, entre 1705 et 1738, les Allemands se défont peu à peu de l'hégémonie politique française du XVII^e siècle pour fonder des états indépendants³²⁷, avec une politique industrielle,

325 Zhimin Bai, *op.cit*, p. 189.

326 Extrait d'une lettre écrite par le Père Joseph-Anne-Marie de Moyriac de Mailla (1669-1748) qui relate la conversation entre l'empereur Yongzheng et les Pères Parennin et Bouvet, cité par Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, 1838, p. 271.

327 Henri Bogdan, *Histoire de l'Allemagne, de la Germanie à nos jours*, Paris, 1999, p. 238.

intellectuelle et culturelle propice à la création d'œuvres originales. En Bavière, les arts se développent également au XVIII^e siècle, notamment sous l'impulsion du duc Maximilien Ier de Bavière (1573-1651) puis de son petit-fils Maximilien II Emmanuel de Bavière (1662-1726), qui sont tous deux de grands mécènes et contribuent à l'essor artistique de Munich³²⁸. C'est également le cas des Princes-Évêques, particulièrement sous le règne de Johann Philipp Franz von Schönborn (1673-1724), qui fait bâtir à partir de 1720 la célèbre Résidence de Würzburg et encourage la création artistique dans des ateliers locaux.

En France, la sinophilie entretenue par les philosophes des Lumières, à commencer par Voltaire, permet à la manufacture de Beauvais, puis celle d'Aubusson, de renouveler le thème créé par Vernansal, Blin de Fontenay et Monnoyer, de nouveau avec grand succès. Cependant, le changement de goût progressif qui s'établit dans le domaine des arts décoratifs, ainsi que l'évolution des relations franco-chinoises, ont toutes deux déterminé une nouvelle manière de représenter la Chine dans les suites réalisées par les deux manufactures à partir des années 1740, pour s'éloigner progressivement du modèle proposé par la *Première Tenture chinoise*.

Enfin, nous avons pris le parti dans notre exposé de ne traiter que les productions artistiques réalisées en Allemagne sous l'influence du modèle de la *Première Tenture chinoise*, en dépit d'autres œuvres européennes prenant également pour thème la Chine, à l'image par exemple des tapisseries chinoises réalisées dans les ateliers de Soho en Angleterre dès les années 1690 et au début du XVIII^e siècle, dont les modèles sont signés par John Verderbanc³²⁹ car il d'agit de compositions originales, dont la filiation avec la suite de Beauvais ne paraît pas directement établie³³⁰.

328 Madeleine Jarry, *op.cit*, 1968, p. 260.

329 Madeleine Jarry, *op.cit*, 1981, p. 34.

330 *Ibid.*

1 L'exportation et l'adaptation d'un modèle à l'étranger : les tentures allemandes.

a) L'exportation d'un modèle français à la cour de Sophie-Charlotte de Hanovre : la *Tenture chinoise* de Jean II Barraband.

Le règne de Frédéric Ier de Prusse (1657-1713) et de sa seconde femme Sophie-Charlotte de Hanovre (1661-1705), correspond à une période d'essor intellectuel et culturel dans l'électorat du Brandebourg, qui se détache petit à petit du modèle français qui faisait autorité en Europe sous le règne de Louis XIV³³¹. Frédéric Ier encourage la création artistique en ordonnant la création de nouvelles manufactures. Ainsi, des manufactures de tapisseries, de porcelaines, de soies sont créées. Ces dernières ont bénéficié de l'arrivée d'un certain nombre d'ouvriers français fuyant la France suite à la révocation de l'Édit de Nantes, décidée par Louis XIV en 1685. Beaucoup de protestants viennent en effet se réfugier de l'autre côté de la frontière, et mettent au service du roi leur savoir-faire. La révocation de l'Édit de Nantes a particulièrement touché la manufacture d'Aubusson. En 1686, soit seulement un an après la promulgation de l'édit, Florent d'Argouges, intendant de la généralité de Moulin, décrit de cette manière l'activité en berne de la manufacture d'Aubusson :

La fabrique se soutint longtemps après ce rétablissement³³² ; mais l'inobservation de ces règlements, les abus qui s'y glissèrent, le défaut du peintre et du teinturier qui n'y furent point envoyés, comme on l'avait projeté, et enfin, la misère de la plus grande partie des tapissiers, la replongèrent dans un état plus triste qu'elle n'était auparavant ; sa réputation diminua insensiblement par la défectuosité des dessins et des teintures, et par la mauvaise qualité des laines. Les pays étrangers qui tiraient beaucoup de ces tapisseries en furent rebutés, les ouvriers tombèrent dans la misère, et ne subsistèrent,

331 Robert B. Asprey, *Frédéric le Grand*, Paris, 1986, p. 10.

332 Allusion au règlement de 1665 ordonné par Louis XIV pour rétablir la manufacture.

pendant plusieurs années, que par les charités que le roy eut la bonté de leur faire de temps en temps, pour les empêcher de périr ou de passer à l'étranger³³³.

La baisse d'activité rapportée par Florent d'Argouge relevait, selon lui, de divers dysfonctionnements de l'entreprise depuis la mise en place du règlement par Louis XIV en 1665 et notamment la non-application de certaines ordonnances du roi. Cependant, l'intendant laisse entendre que la baisse significative de régime de la manufacture a également pour origine le départ pour l'étranger d'un certain nombre d'ouvriers aubussonnais, en raison du climat politique. Les manufactures d'Aubusson et de Felletin, comportaient alors d'importantes communautés de protestants³³⁴. Des familles anciennes de lissiers, comme celles des Mercier, des Barraband, des Deschazeaux, ou encore des Claravaux, quittèrent la région pour s'établir principalement en Allemagne, où ils perpétuèrent leur art, contribuant ainsi à diffuser des modèles français à l'étranger³³⁵. C'est très certainement grâce à cet exil des lissiers français, et principalement celui de Pierre Mercier et de Jean Barraband (1651-1699), que de nombreux modèles de tapisseries françaises, parmi lesquels se trouvait celui de la *Première Tenture chinoise*, se sont exportés jusqu'à Berlin. En effet, en 1686, l'Édit de Potsdam ouvrait aux émigrés protestants français les portes du Brandebourg³³⁶. L'électeur de Brandebourg, Frédéric Ier, avait alors eu l'intuition de faire travailler des ouvriers français, précieux détenteurs du savoir faire d'un pays dont le rayonnement artistique dominait l'Europe au XVIII^e siècle³³⁷.

Ainsi, en 1701, après s'être brièvement installé à Berne, Pierre Mercier reçut le titre de tapissier électoral, et avec son beau-frère, Jean Barraband, ils s'attelèrent à la création d'œuvres destinées à décorer les palais de Berlin, de Posdtam et des autres demeures princières. De leurs ateliers sont sorties notamment les suites des *Exploits du Grand Electeur*, qui s'inspirent librement de la fameuse suite de l'Histoire du roi tissée aux Gobelins, ou encore la suite de la *Vie de la reine*

333 Augustin Vayssière, *Procès-verbal de la généralité de Moulins en 1686 par Florent d'Argouges, intendant en ladite généralité*, Moulin, 1892.

334 Roger-Armand Weigert, *État-civil des tapissiers protestants d'Aubusson (1674-1685) d'après les notes de Louis Lacrocq*, dans *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme français*, 1949, p. 75-86.

335 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit.*, 1988, p. 85.

336 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit.*, 1988, p. 85.

337 *Eighteenth-Century German Chinoiserie Tapestries*, Dominique Chevalier, Pierre Chevalier, Pascal-François Bertrand, dans *Apollo*, octobre 1986, n° 296, p.312.

*Sophie-Charlotte*³³⁸. En 1713, Pierre Mercier quitta la ville et sa charge au profit de son neveu, Jean II Barraband, qui se mit au service du fils de Frédéric Ier, Frédéric-Guillaume Ier (1713-1740). C'est à la même époque que les ateliers de Jean II Barraband, qui s'était associé à un autre Français, Charles Vigne, mirent sur métier la *Tenture des Grottesques à fond jaune*, d'après les modèles de Jean-Baptiste Monnoyer. Les modèles devaient alors provenir d'estampes³³⁹.

Les tapisseries tissées dans les ateliers de Berlin se distinguaient de leurs modèles en réadaptant les motifs et les compositions, tout en gardant le style et l'esprit initiaux de l'œuvre. C'est aussi le cas pour la *Tenture chinoise* créée également dans ces années-là. Il s'agit d'un ensemble de huit tapisseries : *Les buveurs de thé*, *L'audience de l'Empereur*, *Le repas*, *Le mariage*, *L'offrande*, *La princesse*, *Le savant devant le prince* et *L'audience de la princesse* (Ill. 35 à 41). C'est probablement sous l'impulsion de la reine Sophie-Charlotte de Hanovre, passionnée par l'Extrême-Orient, que cette suite fut mise sur métier³⁴⁰. On ignore la date exacte de la mise sur métier des premiers exemplaires. On peut cependant supposer qu'ils ont été réalisés du vivant de l'Impératrice, donc avant 1705³⁴¹. La suite commandée par Sophie-Charlotte devait orner les murs du château de Lietzenburg, rebaptisé après sa mort Charlottenburg. Chaque scène est encadrée d'une bordure originale, ornée de nombreux motifs, principalement de porcelaines, que la reine appréciait tout particulièrement, et de deux personnages chinois dans des cartouches. Deux exemplaires de cette suite subsistent : *L'audience de l'Empereur* et *Les buveurs de thé*. La série originale comprenait également un exemplaire de la scène du *Savant devant le prince*, que l'on ne connaît plus que par une photographie³⁴². Les autres scènes de la série sont connues par les exemplaires de la commande datée de 1713 d'Alexandre zu Dohna-Schlobitten (1661-1728), Premier ministre d'État de Frédéric Ier de Prusse, pour son château de Finckenstein en Prusse. Sa suite était composée de sept scènes - *Le repas*, *Le mariage*, *L'offrande*, *La princesse*, *L'audience du prince*, *Les buveurs de thé* et *Le savant devant le prince* - qui ont disparues pendant la Seconde Guerre Mondiale, et ne sont connues, ici encore, que par des photographies³⁴³. C'est aussi le cas d'une autre série, composée de cinq scènes, commandée par le prince du Liechtenstein pour le

338 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit.*, 1988, p. 85.

339 *Idem*, p. 87.

340 Franziska Windt, *Jean II. Barraband, Bildteppich « Die Audienz beim Kaiser von China »*, Potsdam, 2000, p. 25.

341 *Ibid.*

342 Franziska Windt, *op.cit.*, 2000, p. 8.

343 *Idem*, p. 28.

château de Feldsberg en Moravie³⁴⁴. Les exemplaires de ces deux séries possédaient des bordures assez similaires composées de feuilles d'acanthes, et leur mise sur métier date probablement de la même époque, car les exemplaires diffèrent peu les uns des autres³⁴⁵.

(1) Les multiples sources d'inspiration de la *Tenture chinoise* de Berlin.

La *Tenture chinoise* des ateliers berlinois est le fruit de plusieurs sources d'inspiration. La première de ces sources d'inspiration est évidente : il s'agit de la *Première Tenture chinoise* de Vernansal, Blin de Fontenay et Monnoyer. Les modèles devaient probablement provenir de la manufacture d'Aubusson, avec laquelle Jean II Barraband avait encore des contacts³⁴⁶, et où les lissiers s'entraînaient à la reproduction d'œuvres des grandes manufactures parisiennes³⁴⁷. Ces modèles étaient peut-être parvenus sous forme carton, de copie tissée³⁴⁸, ou bien encore sous forme d'estampe ou de gravure, comme la reproduction inversée de la scène de *L'audience de l'empereur* peut nous le laisser supposer. En effet, des neuf scènes de la tenture de Beauvais, seule *L'Audience de l'empereur* est reproduite assez fidèlement. Les autres scènes sont alors des créations originales, aux sujets novateurs, mais dont le style général reste fortement influencé par la *Première Tenture chinoise*.

La scène de *L'Audience de l'empereur* est une des pièces maîtresses de la suite. Elle bénéficie, tout comme les différents exemplaires produits à Beauvais, d'un grand format horizontal, mais qui reste plus modeste que les dimensions pratiquées par la manufacture française. Si la tapisserie de Berlin semble, au premier regard, être la copie relativement fidèle de la scène issue de la *Première Tenture chinoise*, une observation minutieuse de l'ensemble permet tout de même de déceler les nombreuses différences qui séparent les deux œuvres. La composition générale reste la même : l'Empereur est au centre de la scène, assis en tailleur sur son trône. À ses pieds se prosternent trois ambassadeurs. À la droite du souverain, l'Impératrice est assise dans son chariot doré, accompagnée de ses suivantes. À l'extrême gauche de la scène se trouve la table de présents,

344 *Ibid.*

345 *Ibid.*

346 *Idem*, p. 32.

347 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit.*, 1988, p. 67.

348 Franziska Windt, *op.cit.*, 2000, p. 33.

chargée de porcelaine et recouverte d'un tissu précieux. Les détails exotiques qui parsèment la scène de la suite de Beauvais se retrouvent dans celle de Berlin : l'éléphant, le paon, les ananas, la pagode en arrière-plan, sont bien présents. Enfin, la structure architecturale, décorée de dragons et de fleurs, reste également assez fidèle au modèle d'origine.

Cependant, de nombreux éléments, ajoutés, supprimés ou modifiés, font de la *Tenture chinoise* berlinoise une œuvre qui possède ses caractéristiques propres. Dans un premier temps, Jean II Barraband a fait le choix de rajouter quelques éléments qui changent une partie de la composition. La scène a été légèrement allongée, de manière à pouvoir y ajouter, aux deux extrémités droites et gauches, des palmiers. En revanche, la partie réservée au ciel a été raccourcie, probablement pour adapter la scène à des dimensions plus modestes³⁴⁹. On peut également observer un personnage supplémentaire : à gauche de l'empereur, un homme à genoux, probablement un fonctionnaire, présente au souverain des documents où l'on peut voir des imitations de caractères chinois. Au pied des marches se trouvent aussi deux personnages, des hommes, vêtus de tuniques composées de plumes, pieds nus, qui soulèvent un pan du tapis. Ces deux personnages existaient déjà dans la scène de la suite de Beauvais, mais ici les figures ont été avancées au même rang que celles des ambassadeurs, probablement encore ici pour adapter la composition à un format réduit³⁵⁰.

Malgré l'ajout de ces quelques éléments, la scène est globalement moins détaillée que le modèle d'origine. C'est particulièrement visible dans le traitement des étoffes : les tapis, tissus et costumes sont beaucoup moins richement ornementés. Les motifs qui les recouvrent sont également moins complexes. On peut supposer que cette simplification des motifs était principalement destinée à réduire les coûts de production³⁵¹. On peut également penser que Jean II Barraband pratiquait encore les méthodes acquises par son père et son oncle Pierre Mercier pendant les années où ils travaillaient à Aubusson. De fait, les tapisseries produites par les manufactures marchaises sont, en général, d'une moins bonne qualité que celles produites par les lissiers flamands ou par les manufactures parisiennes. Elles sont caractérisées par une composition dominée par la laine, parfois agrémentée de soie, mais jamais de fils d'or. Elles présentent généralement un grain assez gros et une texture moins fine, souvent dus aux délais très courts dont

349 *Ibid.*

350 *Ibid.*

351 *Ibid.*

disposaient les lissiers pour réaliser les commandes³⁵², rendant ainsi pour certains les productions de ces manufactures plus grossières, comparées à leurs homologues parisiennes. Lorsqu'on compare les productions tissées dans les ateliers de Jean II Barraband et les exemplaires de la *Première Tenture chinoise* du set du comte de Toulouse, on constate en effet une plus grande finesse des points, du dessin, un plus grand souci du détail pour cette dernière. Néanmoins, ces différences iconographiques entre les deux suites peuvent être également dues aux modèles dont s'est servi l'artiste cartonnier. Il est probable que la copie de la tenture de Beauvais ait été moins détaillée, ou déjà réinterprétée. Cela pourrait également expliquer l'emploi de coloris très différents de ceux employés à Beauvais : le carton, la gravure ou le dessin qui a servi de support à la réalisation de l'œuvre de Berlin présentait peut-être une autre palette de coloris³⁵³. Par ailleurs, l'hypothèse d'une mauvaise transcription des couleurs peut justifier la couleur de peau des personnages, beaucoup plus foncée, donnant aux personnages un physique « mauresque ». Il est possible que les artistes de Berlin aient été influencés par certains récits, notamment celui d'Alexandre de Chaumont qui conte la délégation envoyée auprès du roi de Siam par Louis XIV, et dans lequel il rapporte avoir vu des personnes à la couleur de peau noire dans l'entourage du souverain³⁵⁴. Cette supposition soulève la question des autres sources d'inspiration qu'ont pu utiliser les lissiers berlinois pour réaliser cette suite.

En effet, les autres scènes de la *Tenture chinoise* de Berlin - *Les buveurs de thé*, *Le repas*, *Le mariage*, *L'hommage*, *La princesse* et *Le savant devant le prince* - sont des compositions originales, qui s'inscrivent stylistiquement dans le sillage de la *Première Tenture chinoise*, tout en proposant une iconographie inédite. Ainsi, tout en reproduisant ici et là quelques motifs inspirés de la suite de Beauvais, et particulièrement les structures architecturales, les lissiers berlinois ont dû recréer des scènes complètes en se servant de leurs propres sources d'inspiration. On constate tout d'abord que Jean II Barraband ne s'est probablement pas servi des ouvrages de Johan Nieuhoff et d'Athanase Kircher pour composer les autres scènes. On ne retrouve pas de motifs inspirés des gravures qui illustraient les écrits de ces deux auteurs. Les principales sources d'inspiration ont été

352 Franziska Windt, *op.cit.*, 2000, p. 57.

353 *Idem*, p. 33.

354 Alexandre de Chaumont, *Relation de l'ambassade de Mr. Le Chevalier de Chaumont à la cour du roy de Siam avec ce qui s'est passé de plus remarquable durant son voyage*, La haye, 1733, p. 83.

certainement puisées directement dans l'environnement des commanditaires de l'œuvre, c'est-à-dire dans la collection d'œuvres d'art extrême-orientales de Frédéric Ier et surtout de sa femme, la reine Sophie-Charlotte³⁵⁵. Cette dernière possédait un grand nombre d'objets encore conservés aujourd'hui dans son château de Charlottenburg, parmi lesquels laques et porcelaines (Ill. 42). La scène des *Buveurs de thé* semble reproduire une partie de cette collection. On peut effectivement observer dans cette scène des personnages réunis autour d'une table chargée de porcelaines *Ming Bai* (bleu et blanc). En arrière-plan de la scène se trouve une étagère où sont exposées d'autres nombreuses porcelaines. La variété des formes et des motifs des porcelaines incite à penser que l'artiste cartonnier a copié ces objets directement d'après nature, avec un soin particulier. Par ailleurs, la disposition particulière des porcelaines fait référence à la manière qu'avaient les collectionneurs et amateurs européens de les conserver et de les exposer sur des étagères comme de véritables œuvres d'art. On peut par ailleurs reconnaître dans l'étagère pyramidale où se trouvent les porcelaines, un rappel des étagères qui se trouvaient dans le cabinet des porcelaines du palais de Charlottenburg (Ill. 43). Il s'agit peut-être là de la volonté de la commanditaire de l'œuvre, qui se passionnait pour ces productions de Chine et en possédait de nombreux exemplaires, de mettre en valeur sa collection dans un contexte plus exotique rappelant leur provenance. D'autres objets de cette collection ont probablement aussi servi de modèle, notamment les meubles en laque que possédait le couple royal, et dont les décors ont dû inspirer la représentation de certains costumes³⁵⁶. On pense notamment au très fameux clavecin de pin laqué de la reine Sophie-Charlotte : celui-ci possédait un décor en laque de couleur crème, où des figures polychromes de jeunes chinoises s'amusaient, se promènent et dansent dans un jardin (Ill. 44). Ce clavecin, daté de 1700, est probablement une production de l'atelier de Gérard Dagly (1657-1726), l'un des plus grands ateliers de laque d'Allemagne à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, qui détenait notamment le monopole de la production de meubles en laque en Prusse³⁵⁷.

Une autre source est évoquée pour les motifs de la suite de Berlin : il s'agirait des gravures composées par l'artiste Hollandais Peter Schenk (1660-1718), à qui l'on doit un ouvrage paru en 1702 intitulé *Picturae Sinicae*³⁵⁸. Cet ouvrage était alors composé de douze gravures représentant

355 Franziska Windt, *op.cit.*, 2000, p. 34.

356 *Ibid.*

357 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1981, p.154-155.

358 *Idem.*, p.13.

des scènes de paysages et des scènes de la vie quotidienne en Chine. Les motifs de Peter Schenk ont régulièrement été reproduits sur des tissus, laques et porcelaines européennes au cours du XVIII^e siècle. C'est pourquoi il est possible de penser que les gravures de l'ouvrage *Picturae Sinicae* ont pu servir de modèle dans certaines scènes de la *Tenture chinoise* berlinoise. De fait, on peut par exemple établir un parallèle entre la figure du petit serviteur, qui porte une théière de porcelaine dans la scène des *Buveurs de thé*, avec l'une des gravures de Peter Schenk sur laquelle on peut apercevoir une scène de divertissement où est représenté un personnage au costume similaire (Ill. 45)³⁵⁹. Ces nouveaux modèles, qui devaient probablement être à la disposition des lissiers, ont contribué au renouvellement du thème proposé par la *Première Tenture chinoise*. Cependant, outre ces nouvelles sources d'inspiration, le choix de ces thèmes et scènes inédits représentés ici semblent également être le fruit d'un contexte à la fois du culturel et intellectuel qui caractérisait la cour de la reine Sophie-Charlotte.

(2) Une iconographie à l'image de la vie culturelle et intellectuelle à la cour de la reine Sophie Charlotte de Hanovre.

Il est effectivement important de s'intéresser au choix des thèmes représentés sur la suite pour tenter d'en comprendre l'iconographie. Comme dans le cas de la *Première Tenture chinoise* de Beauvais, la tenture de Berlin présente des scènes en apparence anecdotiques, plaisantes, mais qui révèlent en fait un discours en faveur d'une certaine vision de la Chine et de la politique menée par les Européens pour christianiser les terres de l'Empereur. Un certain nombre de scènes ont probablement été représentées sous l'impulsion de la commanditaire de l'œuvre, la reine Sophie-Charlotte. En effet, ce goût pour l'Extrême-Orient semble avoir été entretenu par sa correspondance assidue avec le savant Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)³⁶⁰. La reine Sophie-Charlotte était alors très proche du savant, et se passionnait pour les sciences. Son fils, le roi Frédéric II, confirme la relation intellectuelle entretenue par Leibniz et la reine dans une lettre datée du 6 juillet 1737, destinée à Voltaire :

359 Franziska Windt, *op.cit.*, 2000, p. 34.

360 La correspondance entre la reine Sophie-Charlotte de Hanovre et Leibniz a été récemment étudiée dans un ouvrage qui y est consacré : Lloyd Strickland *Leibniz and the Two Sophies: The Philosophical Correspondence*, Toronto, 2011.

[...] Cette princesse avoit particulièrement connu Leibnitz à la cour de son père. Ce savant lui avoit enseigné les principes de la philosophie et surtout de la métaphysique. La reine considéroit beaucoup Leibnitz. Elle étoit en commerce de lettre avec lui, ce qui lui fit faire de fréquents voyages à Berlin³⁶¹.

Le savant était fasciné par la Chine. Il avait lu ou possédé la plupart des récits de voyage des pères jésuites et d'autres voyageurs³⁶², parmi lesquels les ouvrages Kircher, des Pères Trigault³⁶³, Martini³⁶⁴, de Rhodes³⁶⁵ ou plus tard des Pères Verbiest, Lecomte et surtout le père Bouvet avec lequel il entretient une correspondance entre 1697 et 1702³⁶⁶. Il s'intéressait tout particulièrement à la Querelle des rites³⁶⁷. Leibniz se situait globalement dans le sillon des pères jésuites, cherchant par tous les moyens de concilier la pensée chinoise et ses traditions à la pratique du catholicisme³⁶⁸. Il croyait notamment aux vertus de la science pour une évangélisation en douceur du peuple chinois, comme le préconisait Matteo Ricci puis plus tard encore le père Ferdinand Verbiest³⁶⁹. Il est possible de penser que c'est la grande influence du savant sur la reine Sophie-Charlotte sur ces questions, de même que leur fort intérêt commun pour les sciences³⁷⁰, qui se retrouve dans les scènes du *Savant devant le prince* et de *L'offrande*.

La scène du *Savant devant le prince* est de format vertical. Elle représente la réception d'un savant occidental à la cour de l'empereur de Chine. L'Empereur est assis sur son trône, sceptre à la main, sous une architecture semblable à celle présente dans *l'Audience du prince*. Devant lui, à

361 Cité par Jean-Pierre Erman, *Mémoires pour servir à l'histoire de Sophie-Charlotte, reine de Prusse [...]*, Berlin, 1801, p. 20.

362 Olivier Roy, *Leibniz et la Chine*, Paris, 1972, p. 20.

363 Nicolas Trigault, *Sinica Historia*, paru en 1618, mais aussi son ouvrage rédigé d'après les notes de Matteo Ricci, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine (1582-1610)*, édité pour la première fois à Lyon en 1616.

364 Martino Martini (1614-1661), missionnaire jésuite italien, a publié un certain nombre d'ouvrages concernant la Chine, notamment *l'Atlas Sinicus*, parus entre 1656 et 1658 à Amsterdam.

365 Alexandre de Rhodes (1591-1660), *Divers voyages et missions du père Alexandre de Rhodes de la Compagnie de Jésus en la Chine et autres royaumes de l'Orient, avec son retour en Europe par la Perse et l'Arménie*, Paris, 1653.

366 Olivier Roy, *Leibniz et la Chine*, Paris, 1972, p. 37.

367 La question de la querelle des rites a été particulièrement étudiée, par Henri Cordier notamment, dans l'essai de René Etiemble, *Les Jésuites en Chine, la querelle des rites (1552-1773)*, Paris, 1973.

368 Zhimin Bai, *op.cit*, p. 91.

369 J. C. Gatty, *op.cit*, 1963, p. XV, XVI.

370 Cité par Jean-Pierre Erman, *Mémoires pour servir à l'histoire de Sophie-Charlotte, reine de Prusse [...]*, Berlin, 1801, p. 20

genou, se trouve le savant occidental, encadré par deux serviteurs. Le savant prend la parole, sous le regard bienveillant du souverain chinois. Comme dans la scène des *Astronomes* de la tenture de Beauvais, cette iconographie est à l'image de la méthode employée par les missionnaires jésuites pour enseigner le christianisme à l'empereur et à sa cour, à travers l'enseignement des sciences. Cependant, l'iconographie de la scène ne met pas en avant, comme c'était le cas dans la scène des *Astronomes*, des instruments scientifiques et une éventuelle scène d'enseignement. Il s'agit probablement ici de l'illustration des contacts entre les représentants des nations occidentales et la cour de Chine, à travers la personnalité du savant. La méthode des pères jésuites pour toucher le cœur des sujets de l'Empire du Milieu est, comme nous l'avons évoqué, au cœur de la problématique de la Querelle des rites et des préoccupations de Leibniz au sujet de ce pays. Il est donc possible de penser que le choix de cette iconographie a été dictée par l'influence du scientifique sur la reine Sophie-Charlotte.

Par ailleurs, une autre scène de la suite peut renforcer cette hypothèse, celle de l'*Offrande*. Cette scène est également dans un format vertical. On peut y observer deux sujets chinois se prosternant devant la statue d'une idole. On peut par ailleurs comparer la posture des deux personnages à celle de la figure, compte tenu de sa position et des mouvements de ses mains qui reproduisent les mudras du Bouddha. À la droite de la table où de l'encens brûle, un troisième homme agite un encensoir et paraît diriger la cérémonie. C'est donc certainement une scène d'hommage à une idole païenne qui est ici représentée. Contrairement à la scène du *Prince en voyage*, où la représentation du petit temple contenant la statue d'une idole est associée à la figure du père Schall von Bell, signifiant ainsi, de manière implicite, l'importance que prend peu à peu le christianisme en Chine grâce à l'action des missionnaires jésuites, ici la scène est dépourvue de toute référence chrétienne. On peut alors se demander si la représentation de cette cérémonie païenne ne se situe pas, elle aussi, dans le même courant de pensée qui anime Leibniz et les défenseurs d'une évangélisation en douceur de la Chine, qui se caractérise par une grande tolérance envers les rites ancestraux pratiqués par les chinois depuis des siècles et qui forment le socle de leur culture.

Ainsi, les deux scènes ici évoquées, participeraient à la construction d'un discours basé sur une tolérance et une ouverture d'esprit qui caractérisaient la cour de la reine Sophie-Charlotte et

son approche éclairée des autres formes de religion et de philosophie³⁷¹. Par ailleurs, lorsqu'on observe l'ensemble des scènes de la suite berlinoise, on s'aperçoit d'une certaine mise en avant de la figure de l'Impératrice. De fait, si dans la plupart des scènes de la *Première Tenture chinoise* on retrouve la figure de l'Impératrice, sa position est néanmoins souvent secondaire, associée le plus fréquemment à la personnalité du souverain, à l'exception de la scène du *Thé de l'Impératrice*, et sans aucune référence explicite à un éventuel rôle politique.

Or, dans la suite de Berlin, l'Impératrice est présente au premier plan dans trois des six scènes du set : *Le repas*, *Le mariage* et *La princesse*. Elle est également présente dans une quatrième scène qui ne semble pas appartenir au set commandé par l'Impératrice mais à celui du prince Alexandre von Dohna (1661-1728), datant de 1713. Cette scène, intitulée *Audience de la princesse*, présente une composition verticale centrée uniquement sur la figure de l'Impératrice, assise sur son trône analogue à celui occupé par l'Empereur dans la scène du *Savant devant le prince*. Dans cette scène, l'Impératrice est donc représentée dans un rôle politique identique à celui de l'empereur. L'image de la souveraine comme représentante du pouvoir est également mise en lumière dans la scène de *La princesse*. On y retrouve l'Impératrice, debout, coiffée d'une couronne et d'un manteau proche du manteau d'hermine porté par les souverains occidentaux. Elle porte à la main un bâton de commandement qui souligne de nouveau le pouvoir politique de la reine. Ainsi, le rôle politique de l'Impératrice est clairement souligné, contrairement à la scène du *Thé de l'Impératrice* de la suite de Beauvais, à laquelle on pourrait comparer la scène de *La princesse* grâce à leur représentation commune de l'Impératrice sans association directe à l'empereur. Peut-être peut-on supposer qu'à travers ce personnage féminin, il faut en fait voir une référence à la reine Sophie-Charlotte de Hanovre, qui régnait brillamment sur la cour de Berlin aux côtés de son époux.

Cette référence à la reine est également une hypothèse soutenue par Francisca Windt, qui voit à travers les scènes du *Repas* et du *Mariage* une allusion à la vie quotidienne de la cour berlinoise³⁷². La scène du *Mariage* serait alors une allusion au goût de la reine Sophie-Charlotte pour les opéras et le théâtre. Au premier plan on peut voir la figure de l'Impératrice, richement vêtue. Elle semble faire signe à l'empereur, placé derrière elle, de la suivre. Le couple est probablement en train de danser au son des instruments joués par les personnages qui les entourent. On assisterait ici à une représentation théâtrale où les protagonistes sont interprétés par des

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Franziska Windt, *op.cit.*, 2000, p. 39.

Européens déguisés. Cette hypothèse d'interprétation paraît vraisemblable, lorsque l'on sait qu'en octobre 1704 est donné à la cour un petit opéra intitulé « Nozze di Taiminga, Principessa della China », écrit par Henriette Charlotte von Pöllnitz (1670-1722), dame de compagnie de la reine. Le libretto de l'œuvre nous est parvenu. L'opéra mettait en scène des personnages à la cour de Pékin dans un décor exotique composé notamment de pagodes. Dès lors, nous pouvons supposer que la figure de l'impératrice de Chine présente sur les scènes créées par Jean II Barraband est associée à celle de la reine de Prusse, comme l'empereur était implicitement lié à l'image de Louis XIV dans la *Première Tenture chinoise* de Beauvais. L'image de la reine est ici associée au prestige du rayonnement culturel chinois, illustrant indirectement l'idée que Leibniz évoque dans la préface de *Novissima Sinica*, selon laquelle « le raffinement et la culture de l'humanité » se concentrent « aux deux extrémités de notre continent »³⁷³ : c'est-à-dire en l'Europe et en Chine, ici réunies au service de la glorieuse royauté.

Ainsi, malgré un certain nombre de points qui séparent les deux suites de Beauvais et de Berlin, notamment dans la qualité de l'exécution de l'œuvre, elles présentent tout de même la même volonté d'associer à la cour de Pékin et ses magnificences exotiques l'image d'un souverain européen de manière à glorifier ses qualités et sa politique. La reine Sophie-Charlotte et le roi Louis XIV sont tous deux mis implicitement en scène à travers les différentes activités de la cour impériale, illustrant de cette façon leur rôle dans la rencontre entre l'Extrême-Orient et l'Europe en ce tournant du XVII^e siècle. Même si les scènes de la Tenture chinoise de Jean II Barraband sont, à l'exception de celle de *Audience du prince*, des créations originales sur des thèmes inédits, le modèle de la *Première Tenture chinoise* reste très présent. En effet, on retrouve cette influence dans certains choix stylistiques et iconographiques, mais également dans la manière de construire un discours sous-entendu à la gloire d'un souverain. La *Tenture chinoise* présente donc cette ambivalence qui caractérise déjà la suite de Vernansal, Monnoyer et Blin de Fontenay, qui conjugue une volonté d'offrir une œuvre au fort pouvoir décoratif et un discours connoté politiquement. La manufacture de Berlin a continué, dans les années 1740-1750, de produire des tapisseries sur des thèmes exotiques. Charles Vigne, l'associé de Jean II Barraband, met sur métier les *Tentures de paysages indiens*, qui ne prennent plus pour modèle la *Première Tenture chinoise* mais le livre de

373 Cité par Spence Jonathan, *La Chine imaginaire : la Chine vue par les Occidentaux, de Marco Polo à nos jours*, Montreal, 2000, p. 99.

gravures de l'artiste allemand Johan Christoff Weigel (1654-1735)³⁷⁴. Cependant, la dimension politique de la *Tenture chinoise* de Berlin ne se retrouve pas dans les *Tentures de paysages indiens*. Le XVIII^e siècle nous offre encore d'autres exemples de tapisseries prenant la Chine pour thème, dans la filiation directe avec la *Première Tenture chinoise*. C'est le cas d'une tapisserie produite par la manufacture de Würzburg, à la fin de la décennie 1730. Il semblerait, par ailleurs, que les suites de Berlin et de Beauvais ne soient pas les seules à diffuser, à travers l'iconographie des différentes scènes, l'illustration des missions menées en Chine par les jésuites.

b) La série de Würzburg.

La *Tenture chinoise* de Jean II Barraband n'est donc pas le seul exemple de tapisseries inspirées de la *Première Tenture chinoise* de Beauvais. L'influence française était en effet également importante en Bavière. Sous les règnes des princes-évêques de la maison de Schönborn, et particulièrement sous celui de Johann Philipp Franz von Schönborn (1719-1724) puis celui de son frère Frédéric-Charles de Schönborn-Buchheim (1729-1746), l'évêché de Würzburg connaît une grande période d'essor artistique. Impressionné par le château Versailles lors d'une mission diplomatique menée à Versailles au début des années 1680, Johann Philipp Franz von Schönborn décide, en 1720, de faire construire un château qui s'en inspire. La construction de la Résidence de Würzburg permettra à la ville de connaître un renouveau culturel. Pour décorer sa nouvelle demeure au goût français et italien, le prince-évêque ordonne la fondation, la même année, d'une manufacture de tapisseries, dont il confie la direction au flamand Johann Thomas³⁷⁵, vite remplacé par son élève André Pirot. Le prince-évêque possédait déjà quelques exemplaires de la *Première Tenture chinoise*, il est donc possible de supposer que la demande de nouvelles tapisseries originales sur le même thème ait émané de lui. Les compositions ont été réalisées d'après les peintures de Johann Joseph Scheubel (1655-1721)³⁷⁶, un peintre provenant de Bamberg, et qui avait notamment travaillé pour les princes-évêques de Würzburg. Le set devait à l'origine se composer de

374 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand « Eighteenth-Century German Chinoiserie Tapestries », *Apollo*, octobre 1986, n° 296, p. 313.

375 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1968, p. 265.

376 Ludwig Döry, « Würzburger Wirkereien und ihre Vorbilder », 1960, p. 191.

neuf exemplaires³⁷⁷, mais seules deux tapisseries subsistent encore. Elles nous permettent néanmoins de démontrer ici encore la postérité du modèle créé par la manufacture de Beauvais. On peut en effet déceler l'influence directe de la suite de Beauvais sur les deux exemplaires subsistant de la manufacture de Würzburg, probablement tissés entre 1736 et 1738³⁷⁸ : *Les Astronomes* et *Le mariage chinois* (Ill. 46, 47).

De fait, la scène des *Astronomes* de Würzburg est en réalité un exemplaire issu de la suite de Beauvais, datant très probablement des années 1720, encadré par quatre morceaux de tapisseries réalisées par les ateliers d'André Pirot³⁷⁹. La bordure de la tapisserie de Beauvais, en imitation bois avec un décor de feuilles d'acanthes dorées, est reproduite pour encadrer les autres morceaux, de sorte à unifier un ensemble qui ne présente pourtant que bien peu d'unité. Malgré une certaine volonté de raccorder par endroits les différents morceaux avec la scène centrale, l'assemblage des deux productions est maladroit. Il est cependant intéressant de constater la volonté du lissier de rester fidèle à l'esprit de l'œuvre originale. C'est particulièrement visible dans la partie ajoutée à gauche de la scène centrale. Il s'agit d'une bande étroite, horizontale, sur laquelle on peut observer, au premier plan, deux personnages en grande discussion. À l'arrière-plan se trouve un petit temple abritant une idole, à laquelle deux personnages rendent hommage. Le fond de la scène présente des édifices retranchés derrière une muraille. On peut y voir notamment une pagode. L'iconographie de cette partie semble être totalement indépendante de la scène centrale. Cependant, associée à la scène des *Astronomes*, elle rappelle l'exemplaire de cette scène, aujourd'hui conservée dans la collection Francis L. Kellogg (Fig.12) également composée de deux parties issues de scènes différentes assemblées entre elles. Cet exemplaire représente en effet la scène des *Astronomes* à laquelle on a ajouté une portion de la scène du *Prince en voyage*, où l'on peut apercevoir le père Schall von Bell en train de descendre les marches d'un temple qui abrite lui aussi une idole. Par ailleurs, l'architecture de ce petit édifice pourrait avoir servi de modèle à celui reproduit sur la tapisserie de Würzburg : dans leur collection, les Princes-Électeurs de Bavière possédaient la scène du *Prince en voyage* conservée dans la Würzburg Residenz³⁸⁰, et Johann Joseph Scheubel l'a sans

377 Henrich Kreisel, *op.cit*, 1952, p.172.

378 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit*, 1986, p.313.

379 Adolph Cavallo, *op.cit*, p. 172.

380 Adolph Cavallo, *op.cit*, p. 175. Les exemplaires issus des collections des Princes-Electeurs de Bavière sont aujourd'hui conservé à la Neuen Residenz de Bamberg.

doute contemplée voire copiée : la partie droite de l'ensemble est probablement un morceau d'une adaptation de la scène du *Prince en voyage* réalisée par Scheubel³⁸¹.

La statue dorée de dragon, qui complète l'édifice sous lequel se déroule la leçon d'*Astronomie*, en partie supérieure de l'œuvre, semble également prendre pour modèle celle qui se trouve au sommet du palanquin de l'Empereur dans la scène du *Prince en voyage*. Il est donc possible d'envisager la possibilité que le rajout de cette portion, visiblement issue d'un autre modèle de tapisserie, a été choisi pour compléter la scène centrale grâce à sa proximité iconographique avec la suite originale de Beauvais.

En partie supérieure, ainsi qu'à la droite de la scène centrale, deux autres bandes de tapisseries ont été ajoutées. Le rajout en partie supérieur s'étend sur toute la largeur de la partie issue de la production de Beauvais, et prolonge la scène avec un morceau de ciel supplémentaire, tout en complétant le sommet de l'arbre ainsi que celui de l'édifice, qui devaient être coupés à l'origine par la bordure. Un rajout a également été effectué à droite de la scène centrale et complète la suite de l'édifice en continuant le toit ainsi que la rambarde, autour de laquelle se trouvent deux nouveaux personnages. La scène des *Astronomes* la plus ancienne que nous connaissons, qui se trouve dans la suite du Comte de Toulouse, présente l'édifice dans son ensemble, et dont le toit est surmonté d'un étendard. En revanche, des exemplaires plus tardifs de cette scène, que l'on date entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle grâce à leur bordure ornée de feuilles d'acanthés dorées³⁸², sont de format vertical, et possèdent donc une iconographie élargie sur les bords tandis que la bordure sectionne la partie supérieure de la composition. C'est le cas de l'exemple provenant de la Francis L. Kellogg collection, ou de certains autres exemplaires conservés dans des collections privées. La bordure de la scène remployée ici par les lissiers de Würzburg doit dater des productions de ces années-là. Les lissiers ne semblent pas avoir eu sous les yeux le modèle issu de la suite du Comte de Toulouse, puisque les ajouts effectués ne s'en inspirent pas. La partie droite de la composition originale a été également complétée, avec pour but d'étendre un peu plus la scène sur la droite. Les lissiers ont visiblement cherché à respecter la composition originale de Vernansal, Monnoyer et Blin de Fontenay, sans pour autant parvenir à en reproduire la finesse du dessin et la

381 Ludwig Döry, « Würzburger wirkereien und ihre vorbilder », *Mainfränkisches Jahrbuch für geschichte und Kunst*, Allemagne, 1960, p. 193.

382 Edith Standen, *op.cit*, p. 113.

grande richesse des coloris. Les deux personnages n'ont pas la même physionomie que ceux imaginés par les artistes de Beauvais. L'un des deux personnages paraît être un scientifique. Il est en train de consulter des documents sur lesquels on devine des formes géométriques. Il porte le *bu zi* sur sa robe de mandarin, prouvant encore une fois la volonté des artistes de respecter l'esprit et l'iconographie de la scène originale.

Le quatrième pan ajouté à l'ensemble a été placé à l'extrême droite de la composition. Comme pour le pan de gauche, il semble provenir d'une autre tapisserie. Cette partie est sans doute également une composition de Scheubel : les couleurs employées, la physionomie des personnages, le traitement du paysage, rendent les deux portions ajoutées très proches stylistiquement. Il est difficile, faute de documents d'époque, d'expliquer la raison pour laquelle cet assemblage a été effectué autour de la scène de Beauvais, ni même d'affirmer les raisons du choix de ces éléments de tapisseries. Cependant, il est intéressant de constater que l'iconographie que l'on peut observer dans les ajouts effectués est en lien avec le thème traité dans les *Astronomes*. En effet, tandis que la partie centrale représente l'évangélisation de l'Empereur, et par extension, des Chinois, les deux parties qui l'encadre, de part et d'autre, évoquent plutôt les rites et croyances païens des habitants de la Chine. La partie de droite est en fait une reproduction assez fidèle d'une gravure présente dans l'ouvrage traitant de la Chine du savant Hollandais Olfert Dapper (1635-1689), *Beschryving Des Keizerrycks Van Taising Of Sina*, paru à Amsterdam en 1670³⁸³(Ill. 48). Cet ouvrage était déjà, à la fin du XVII^e siècle, aussi célèbre que celui de Johan Nieuhof ou bien celui d'Arnoldus Montanus³⁸⁴. Il offrait le premier récit complet d'une ambassade occidentale³⁸⁵, et possédait de nombreuses gravures représentant des sujets aussi divers que la faune, la flore, l'architecture, la géographie ou bien encore les chinois dans diverses scènes de la vie quotidienne. On retrouve en effet les mêmes éléments iconographiques, avec une composition un peu modifiée par Scheubel, sans doute pour mieux adapter la disposition des différentes figures au format de la tapisserie. On peut notamment reconnaître la figure mystérieuse de l'homme assis sur un grand oiseau blanc, visiblement en train

383 Olfert Dapper, *Gedenkwaardig Bedryf der nederlandsche oost-indische maetschappye, op de kuste en in het keizerrijk van Taising of Sina, behelzende het tweede gezantschap aen den Onder-koning Singlamong en Veldheer Taising Lipoui,... door Jan Van Kampen en Konstantyn Nobel... en het derde gezantschap aen Konchy, tartarsche keizer van Sina en Oost-Tartarye, onder beleit van... Ed. Pieter van Hoorn. Beneffens een beschryving van geheel Sina*, Amsterdam, 1670.

384 Ludwig Döry, *op.cit.*, 1960, p. 194.

385 Spence Jonathan, *La Chine imaginaire : la Chine vue par les Occidentaux, de Marco Polo à nos jours*, Montréal, 2000, p. 58.

de lire un parchemin. Il s'agit ici d'une scène évoquant des rites pratiqués par les sorciers chinois, qu'Olfert Dapper aborde dans son ouvrage³⁸⁶. Une autre gravure issue du même ouvrage, qui semble fonctionner avec la première, renforce l'atmosphère fantastique de la scène, avec la représentation d'un dragon dans le ciel, et d'un crapaud crachant de la fumée (Ill. 49).

L'association de cette scène à celle des *Astronomes* pourrait trouver tout son sens en quelque sorte dans le lien de cause à conséquence des deux actions décrites : l'évocation d'un côté des rites païens, et de l'autre celle de l'enseignement du catholicisme. Les différents pans de tapisseries mis ensemble paraissent illustrer plusieurs étapes de l'évangélisation des Indigènes. La scène des *Astronomes* était ici complète. C'est probablement dans le but d'élargir l'œuvre d'origine à moindre coût pour l'adapter aux dimensions de l'espace qui devait l'accueillir que les lissiers de Würzburg ont fait le choix de mélanger des morceaux de tapisseries différentes. Il est cependant possible de penser que la sélection des pans supplémentaires n'était pas nécessairement dénuée de toute volonté sémantique.

Une autre tapisserie sur le thème chinois, issue des ateliers d'André Pirot, est encore conservée : *Le Mariage chinois*. Il s'agit ici d'une composition originale de la manufacture de Würzburg. La scène est de format vertical. La cérémonie de mariage est représentée à l'arrière-plan sous un petit temple au toit arrondi. Devant la statue d'une idole, un couple unit deux cierges, scellant ainsi leur union sous les yeux d'un vieil homme qui semble officier la cérémonie. En contrebas des escaliers qui mènent au temple, au premier plan, un groupe de personnages s'occupent de mettre au feu des objets qui sont sans doute les effets de la jeune mariée, marquant de cette manière son passage de l'enfance à l'âge adulte. La scène est animée par de nombreux autres personnages, musiciens et invités, qui participent à la cérémonie. Il est aisé de deviner à partir de quelle source se sont appuyés les artistes de Würzburg pour réaliser cette scène dont le thème n'existait pas dans la suite originale de Beauvais, et était traité de manière radicalement différente dans la suite de Berlin. Il s'agit en effet d'une iconographie tirée de l'ouvrage de Montanus dans lequel se trouve une gravure intitulée « Le mariage japonais » (Ill. 50), où l'on retrouve les éléments principaux qui composent la tapisserie de Würzburg. Plus tard, François Boucher utilisera également cette illustration pour réaliser une autre tapisserie sur le thème du mariage chinois, et proposera une composition différente de celle de Johann Joseph Scheubel (Ill. 58). Si Arnoldus

³⁸⁶ Ludwig Döry, *op.cit.*, 1960, p. 194.

Montanus est ici la principale source d'inspiration de l'œuvre, on décèle encore quelques éléments iconographiques nous invitant à penser que le peintre a également utilisé les tapisseries de la *Première Tenture chinoise* conservées à Würzburg pour représenter sa scène. Si l'on compare la scène avec la gravure de l'ouvrage de Montanus, on constate que Scheubel n'a pas reproduit exactement de la même manière le petit temple dans lequel se déroule la cérémonie du mariage. La gravure de Montanus présente un temple au toit légèrement concave, surmonté d'une ombrelle stylisée ou *chattra*, dans l'art indien. Or, sur la tapisserie, le toit du temple est sensiblement plus bombé, à l'image du petit édifice sous lequel l'Impératrice prend son thé dans la scène du *Thé de l'Impératrice* de la suite de Beauvais, et dont on sait que les princes-évêques possédaient un exemplaire. De plus, ici, l'édifice possède en son sommet non pas une ombrelle – dont il est possible que le peintre n'en connaisse pas le sens symbolique, ni même le spectateur – mais un dragon dont l'image dérive de celui déjà représenté au sommet du toit qui abrite les astronomes et l'Empereur sur la scène de Beauvais. Enfin, à l'arrière-plan de la scène, à droite et à gauche du temple, se dessinent les silhouettes de plusieurs édifices, parmi lesquels on peut deviner deux pagodes, identiques à celles l'on retrouve en leitmotiv sur la plupart des scènes de la *Première Tenture chinoise*, et qui ne sont pas représentées sur la gravure d'Arnoldus Montanus. L'ajout de ce motif, qui renvoie, dans l'imaginaire collectif européen à l'univers chinois, est peut-être une démarche de l'artiste pour « siniser » davantage une scène qui se déroule, à l'origine, au Japon.

Les scènes de la série de Würzburg, comme celles de la série de Berlin, démontrent une volonté de la part des lissiers allemands de renouveler le thème iconographique proposé par la *Première Tenture chinoise*, tout en s'inspirant encore, de manière plus ou moins importante, de cette dernière. Cependant, les suites tissées en Allemagne présentent déjà des scènes qui s'éloignent petit à petit de l'esprit de la suite de Beauvais, et de la démarche d'authenticité que Vernansal, Blin de Fontenay et Monnoyer avaient tenté de suivre pour la réalisation des scènes. La Chine est traitée avec une certaine distance, une certaine légèreté également parfois. Là où les peintres de Beauvais avaient tenté de rester fidèles aux sources visuelles, et avaient essayé de comprendre à travers les sources textuelles la symbolique des motifs qu'ils reproduisaient, les artistes allemands donnent de la Chine une image de plus en plus fantasmée. Ces suites sont, en quelque sorte, l'étape intermédiaire avant le renouvellement complet du thème proposé en France par François Boucher

et Jean-Joseph Dumons peu de temps après les créations de Würzburg.

2 Le renouvellement d'un thème iconographique.

En 1732, les cartons de la *Première Tenture chinoise* sont hors d'usage. Cependant, si le style général de la tenture est un peu passé de mode à cette date, le thème exotique de la Chine et de ses habitants était lui encore assez en vogue pour inciter Jean-Baptiste Oudry, alors à la tête de la manufacture de Beauvais, à créer une nouvelle suite sur ce sujet. Jean-Joseph Dumons, probablement grâce à son expérience dans la réalisation de ce type d'iconographie, participe à la réalisation de cette œuvre en assistant François Boucher qui compose les cartons. Cette suite, intitulée *Seconde Tenture chinoise*, en référence à la première, connut également un très grand succès, et fut remise sur métier une dizaine de fois entre 1743 et 1775 et représente une cinquantaine d'exemplaires³⁸⁷. À partir de 1754, Jean-Joseph Dumons, alors à la tête de la manufacture d'Aubusson depuis 1731, met également sur le métier une *Tenture chinoise*, qui reprend en partie celle de François Boucher, mais où l'on peut distinguer encore une influence de la *Première Tenture chinoise*. Néanmoins, malgré la filiation que l'on peut établir entre ces deux suites et celle créée par Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay, il semblerait que la postérité du modèle proposé par cette dernière ne se retrouve réellement que dans des œuvres un peu moins célèbres, à savoir les différentes Verdures composées sur le thème chinois réalisées à partir de 1725 dans les ateliers d'Aubusson, mais également, plus tard, les chinoiseries tissées dans la veine du style de l'ornemaniste Jean Pillement (1728-1808), qui redonnent un second souffle à l'esprit décoratif de la *Première Tenture chinoise*.

³⁸⁷ Jules Badin, *op.cit*, p. 61.

a) Les *Tentures chinoises* de Beauvais et d'Aubusson au XVIII^e siècle : la mise au goût du jour d'une iconographie.

(1) La *Seconde Tenture chinoise* de François Boucher.

Lors du Salon du Louvre de 1742, huit modelli représentant des sujets chinois, exécutés par François Boucher sont exposés³⁸⁸. Six d'entre eux composeront ensuite les six scènes de la *Seconde Tenture chinoise* : le *Repas chinois*, la *Danse chinoise*, la *Foire chinoise*, la *Pêche chinoise*, la *Chasse chinoise* et le *Jardin chinois* qui sera intitulé par la suite *La Toilette*³⁸⁹. Les deux autres scènes présentées cette année-là, l'*Audience de l'empereur* et le *Mariage chinois*, ne seront pas transposées en tapisseries. Ainsi, si l'on sait que les cartons ont été réalisés à partir des œuvres de François Boucher, ce n'est pas lui qui s'est occupé de les réadapter ensuite pour la tapisserie. Il s'agissait d'une procédure inhabituelle pour la manufacture de Beauvais : dans les registres de la manufacture, la *Seconde Tenture chinoise* est la seule œuvre réalisée d'après des cartons exécutés par un peintre d'après les esquisses d'un autre³⁹⁰.

On attribue alors la création des cartons à Jean-Jospeh Dumons, grâce aux documents d'archives de la manufacture de Beauvais publiés par Jules Badin³⁹¹, mais aussi d'autres documents, notamment le *Procès verbal de prise de possession de la Manufacture royale de tapisseries par André-Charlemagne Charron du 18 au 23 janvier 1754* qui indique :

Six tableaux dont un se partage en deux représentant les desseins de chinois peints par le S. Dumont sur les esquisses du S. Boucher et retouchés par Oudry³⁹².

Cependant, l'attribution des cartons à Jean-Jospeh Dumons a été remise en question par Roger-

388 Ils sont toujours visibles au Musée des Beaux-Arts de Besançon.

389 Pascal-François Bertrand, *La seconde Tenture chinoise tissée à Beauvais et Aubusson, relations entre Oudry, Boucher et Dumons*, in *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXVI, Novembre 1990, p. 176.

390 *François Boucher, 1703-1770* (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, septembre 1986 – janvier 1987), cat. Expo., Paris, 1986, p. 343.

391 Jules Badin, *op.cit.*, 1909, p. 32.

392 A.N., O1 2037.

Armand Weigert, qui se fonde sur un autre document d'archive, dont il publie un extrait :

Six tableaux de desseins chinois, dont un se partage en deux, peints par le sieur Aumont sur les esquisses du sieur Boucher et par lui retouchés, fournis par le dit sieur Oudry, contenant vingt cinq aunes seize sans les bordures ny les rapports fournis depuis³⁹³.

Ce document contredit les précédents que nous avons mentionnés. Ainsi, selon Roger-Armand Weigert, l'attribution à Jean-Jospeh Dumons doit être évoquée avec prudence. Par la suite, d'autres auteurs ont également remis en doute cette attribution³⁹⁴. Toutefois, Pascal-François Bertrand, dans son article publié en 1990, estime que la probabilité qu'un autre artiste soit l'auteur des cartons de la *Seconde Tenture chinoise* est faible. Selon lui, les nombreux documents d'archives précisant la participation de Jean-Jospeh Dumons, ainsi que les liens qui unissaient le peintre avec Jean-Baptiste Oudry et François Boucher, sont autant de preuves permettant de lui attribuer la paternité des cartons. Le nom d'Aumont, que l'on trouve dans le document publié par Weigert, ne serait alors qu'une déformation orthographique du nom de Dumons³⁹⁵. Par ailleurs, pour confirmer cet état de fait, il mentionne une lettre de Jean-Joseph Dumons datant du 5 janvier 1773, dans laquelle il se félicite de la qualité des copies des cartons de la *Seconde Tenture chinoise*, qu'il avait réalisés car ces derniers étaient devenus inutilisables, et qu'il jugeait même meilleurs que les cartons qu'il avait exécutés trente ans plus tôt³⁹⁶. Dès lors, l'attribution à cet artiste semble être établie. De plus, le lien entre la *Première Tenture chinoise*, puis la *Seconde Tenture chinoise* de Beauvais, et enfin avec la *Tenture chinoise d'Aubusson*, s'établit à travers la personne de Jean-Jospeh Dumons, qui semble avoir joué un rôle important dans la postérité du modèle de la *Première Tenture chinoise*, en France, mais aussi de manière indirecte à l'étranger, comme nous l'évoquerons plus tard.

L'autre acteur important de cette suite est évidemment François Boucher. Sa participation à cette œuvre n'est pas due au hasard. L'Extrême-Orient était pour lui un sujet déjà familier. Grand collectionneur, il avait commencé à réunir, à partir des années 1737-1738 de nombreuses

393 Roger Armand Weigert, *La manufacture royale de tapisseries de Beauvais en 1754*, dans Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français, 1933, p. 132.

394 *François Boucher; 1703-1770*, 1986, p. 343.

395 Pascal-François Bertrand, *op.cit.*, 1990, p. 176.

396 *Ibid.*

miniatures et peintures chinoises, des laques et des porcelaines, et quelques autres curiosités du Japon ou de la Chine, qu'il devait acquérir dans le magasin *À la Pagode* tenu par son ami Gersaint³⁹⁷. On retrouve dans certaines de ses œuvres ce goût pour l'Extrême-Orient, bien avant sa participation à la *Seconde Tenture chinoise*. Dans ces mêmes années, il grave ses propres dessins, présentant des motifs inspirés – parfois assez librement – de l'Extrême-Orient et des objets qu'il possédait. On retrouve quelques-uns de ces dessins dans le *Recueil de diverses figures chinoises du Cabinet de Monsieur Boucher* paru chez le marchand d'estampes et collectionneur Gabriel Huquier (1695-1772) en 1738³⁹⁸. Certaines peintures du maître sont également empreintes de cette influence. Dans son œuvre intitulée *Dame attachant sa jarrettière et sa servante* (Ill. 59), réalisée en 1742, on peut observer dans le décor intérieur dans lequel se déroule la scène de nombreux objets extrême-orientaux, probablement issus ici aussi de sa propre collection, à l'image du paravent au décor de branches et d'oiseaux, identique à celui qui se trouve en arrière plan dans le portrait présumé de Madame Boucher conservé à New York³⁹⁹(Ill. 60). Cette passion pour les objets de Chine et du Japon était telle que certains critiques, à l'exemple de Saint-Yves en 1748, en arrivaient à en concevoir quelques inquiétudes quand à une possible altération de son style :

Ceux qui s'intéressent à lui, craignent donc que l'étude habituelle du goût chinois, qui paroît être la passion favorite de M. boucher, n'altère enfin la grace de ses contours. Ils n'auroient plus la même douceur, s'il continuoit à dessiner des figures de ce genre.⁴⁰⁰

En plus de ce goût prononcé pour ce type de sujet, François Boucher collaborait depuis quelques années avec Jean-Baptiste Oudry à la Manufacture de Beauvais. Il avait peint ses premiers modèles de tapisseries sous le nom de *Fêtes italiennes* dès 1734, alors qu'Oudry venait tout juste d'être nommé à la tête de l'entreprise. Il réalise par la suite d'autres modèles : en 1737, il peint les cartons de la suite en cinq scènes de *L'histoire de Psyché* commandés par Oudry, puis *Les Amours de Dieux* en 1749, les *Fragments de l'Opéra* en 1752 et la *Noble Pastorale* en 1755. Pendant près de

397 *François Boucher, hier et aujourd'hui* (Paris, Musée du Louvre, octobre 2003 – janvier 2004), cat. Expo., Paris, 2003, p. 87.

398 *Ibid.*

399 *François Boucher, 1703-1770*, Paris, 1986, p. 198.

400 *Idem*, p. 205.

vingt ans, François Boucher est le pilier de la manufacture de Beauvais : les archives produites entre 1740 et 1760 ne mentionnent que des œuvres tissées d'après les esquisses de Boucher⁴⁰¹.

Lorsqu'on observe les scènes de la *Seconde Tenture chinoise* composées par François Boucher, on ne peut que constater les nombreuses différences, stylistiques et iconographiques, avec la *Première Tenture chinoise*. Dans ces nouvelles scènes, l'influence des motifs de grotesques de Jean Ier Berain a été complètement évacuée, car elle était passée de mode depuis quelques années déjà. François Boucher s'éloigne de cet aspect purement ornemental, décoratif, représenté par ses prédécesseurs, pour s'orienter vers des scènes dont l'esthétique et la composition contribuent à créer un monde imaginaire, inspiré à la fois par des scènes galantes et des objets copiés d'après nature. De fait, les sources d'inspiration utilisées par Boucher pour peindre ses esquisses semblent être nombreuses et de nature beaucoup plus variée que celles utilisées pour la *Première Tenture chinoise*.

Il semble, dans un premier temps, avoir subi une forte influence d'Antoine Watteau (1660-1720). En effet, bien qu'il n'en fut jamais l'élève, François Boucher semble s'être en partie formé en copiant et gravant les œuvres de Watteau à la demande de Jean de Julienne afin de les éditer sous la forme d'un recueil intitulé *Figures de Différents Caractères de Paysages et d'Etudes dessinées d'après nature par Antoine Watteau*⁴⁰², Ainsi, Watteau est parfois considéré comme le véritable « maître à dessiner » de Boucher⁴⁰³. Or, Watteau avait produit un certain nombre de dessins inspirés de sujets chinois ou reproduisant des motifs inspirés de l'Extrême-Orient, et il est parfois même considéré comme celui à qui l'on doit la véritable genèse du courant des chinoiseries⁴⁰⁴. Parmi les dessins de Watteau reproduits par Boucher dans le recueil édité par Julienne, on connaît notamment un dessin nommé *Divinité chinoise*, dont il s'inspire par la suite pour dessiner l'une de ses toutes premières compositions dans le goût chinois, *L'Audience du mandarin* (Ill. 61) de Watteau, Boucher semble apprendre à « orientaliser » ses figures alors que lui-même n'est pas encore un grand collectionneur d'art extrême-oriental, en y ajoutant des éléments exotiques : de longues moustache, des chapeaux pointus, des parasols, des pagodes ou encore de longues feuilles de palmes, de manière à rendre ses personnages et leur univers convaincants⁴⁰⁵. De la même manière,

401 *François Boucher, 1703-1770*, Paris, 1986, p. 328.

402 *François Boucher, hier et aujourd'hui*, *op.cit.*, 2003, p. 30-31.

403 *Ibid.*

404 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1981, p. 12.

405 *Idem*, p. 93

Boucher ajoute au premier plan de la scène du *Jardin chinois* des objets de porcelaine, probablement destinés à mieux ancrer dans un monde exotique une scène très occidentalisée.

Cette façon de « travestir » cet univers occidentalisé en un orient lointain, et ses personnages au physique européen en véritables - ou tout du moins vraisemblables aux yeux des Européens - chinois est encore très présente dans les différentes scènes de la *Seconde Tenture chinoise*. En effet, là où les artistes cartonniers de la *Première Tenture chinoise* s'étaient fortement inspirés des nombreuses représentations de Chinois dans les ouvrages publiés par Nieuhoff et Kircher pour définir le physique de leurs personnages, François Boucher emploie des artifices destinés à créer l'illusion. Cependant, on retrouve cette même façon qu'avaient les artistes de la *Première Tenture chinoise* d'insérer un certain nombre d'éléments connus du grand public.

Dans un second temps, François Boucher semble avoir utilisé comme source d'inspiration des objets qui l'entouraient dans son univers familial, et les avoir introduits ensuite dans les scènes comme il était coutumier de le faire avec certaines de ses autres œuvres, comme nous l'avons vu. C'est particulièrement le cas avec les nombreuses porcelaines disséminées dans l'ensemble des scènes, et plus particulièrement dans la scène de la *Foire chinoise*. Dans cette scène, l'Empereur et l'Impératrice sont représentés dans un décor de foire. Les marchands exposent sur des caisses ou à même le sol toutes sortes de marchandises : porcelaines, étoffes, instruments et animaux. Dans cette ambiance de foule, quelques animaux orientaux - chameau, éléphant - se mêlent aux badauds. Cette représentation de foire se rapproche beaucoup d'une autre œuvre de François Boucher sur le même thème, intitulée *L'opérateur et la curiosité* (Ill. 62) qui faisait partie des compositions réalisées pour la suite des *Fêtes italiennes*. Ainsi, seul l'ajout des quelques éléments exotiques permet de situer l'action en Asie, et différencier cette scène de foire en Chine à une scène de foire qui se déroulerait en Italie ou en France⁴⁰⁶.

Malgré la grande liberté avec laquelle le peintre a composé ses scènes et illustré l'image fantaisiste qu'il se faisait de l'Orient, la question d'une possible inspiration puisée dans des sources manuscrites, notamment des récits de voyageurs, a été soulevée par les historiens qui ont étudié la suite⁴⁰⁷. On ne retrouve pas autant de similitudes entre des gravures illustrant les ouvrages des voyageurs et missionnaires et les scènes de la *Seconde Tenture chinoise*, comme c'est le cas pour la

406 *François Boucher, 1703-1770*, Paris, 1986, p. 210.

407 Notamment par Denys Sutton dans le catalogue d'exposition *François Boucher*, (Tokyo, Tokyo Metropolitan Art Museum, avril 1982 - juin 1982), cat. Expo., Tokyo, 1982, p. 23-29.

suite de Vernansal, Monnoyer et Blin de Fontenay. Cependant, ces ouvrages ont tout de même servi en partie de source d'inspiration au peintre au moment où il étudiait les figures chinoises à la fin des années 1730 puis pour quelques éléments des scènes de la tenture. En effet, on peut retrouver par exemple, dans la figure des deux musiciennes chinoises représentées dans une scène ensuite gravée par Gabriel Huquier, une reprise littérale d'une illustration de l'ouvrage d'Arnoldus Montanus, *Ambassades vers l'empereur du Japon*, publié en 1680⁴⁰⁸. Cette reprise de l'ouvrage d'Arnoldus Montanus se retrouve également sur la scène du *Mariage chinois*⁴⁰⁹. En revanche, les publications de Nieuhoff et de Kirscher ne semblent pas avoir servi de modèles au peintre, même si parfois cette hypothèse a été avancée⁴¹⁰.

C'est donc avant tout un univers sorti de son imagination, et inspiré par les quelques objets de sa collection, que François Boucher dépeint dans les scènes de la *Seconde Tenture chinoise*. La suite de Boucher se distingue fortement de son aînée, d'abord dans les compositions, beaucoup plus inspirées de l'art de la peinture. C'est en effet avec Jean-Baptiste Oudry, nommé à la tête de la manufacture de Beauvais, que la tapisserie « s'asservit » peu à peu à l'art de la peinture. Ainsi, il dicte aux chefs d'atelier sa vision d'une tapisserie de qualité, qui doit se montrer la plus fidèle possible à son modèle peint :

Donnez à vos ouvrages tout l'esprit et toute l'intelligence des tableaux
en quoi réside le secret de faire des tapisseries de première beauté.⁴¹¹

L'adaptation des esquisses de François Boucher par Jean-Joseph Dumons semble respecter cette consigne. La *Seconde Tenture chinoise* se distingue ensuite dans les choix iconographiques, éloignés de cette vérité ethnographique que Vernansal, Monnoyer et Blin de Fontenay avaient cherché à reproduire d'une part, et des motifs purement ornementaux – arabesques, grotesques – qui caractérisent la *Première Tenture chinoise*. Néanmoins, malgré cette distance qui sépare les deux suites, on peut tout de même penser que François Boucher a étudié la première tenture de Beauvais et s'en est même inspiré en partie. De fait, on retrouve dans l'esquisse de l'*Audience de*

408 François Boucher, *hier et aujourd'hui*, op.cit, 2003, p. 86.

409 *China und Europa, Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert* (Berlin, Schloss Charlottenburg, septembre 1973 – novembre 1973), cat. Expo., Berlin, 1973, p. 287.

410 Jo Hedley, *François Boucher : Seductive Visions*, Londres, 2004, p.78.

411 Madeleine Jarry, op.cit, 1986, p. 230-231.

l'empereur que Boucher avait présenté au salon du Louvre de 1742, mais qui n'avait pas été retenue pour figurer dans la suite, des similitudes avec la scène de la *Première Tenture chinoise*. Dans cette scène, l'empereur se trouve assis, au centre de la composition, sous un dais de tissu. À ses pieds, séparés par quelques marches, des mandarins se prosternent. L'ensemble de la cour, composée de nombreux personnages, entoure le souverain. À l'extrême droite de la scène est disposée une petite table, recouverte d'un riche tissu et à côté de laquelle se trouvent des pièces de porcelaine et d'autres divers objets. La composition générale de la scène rappelle en partie celle de *L'Audience de l'empereur* de la *Première Tenture chinoise*. On y retrouve cette vue frontale, où l'empereur est au centre. Les trois mandarins à la droite du trône, et les présents représentés dans le coin inférieur droit de l'image semblent eux aussi inspirés de la scène de la *Première Tenture chinoise*. C'est peut-être même cette similitude, bien qu'elle soit discrète, entre les deux scènes qui a causé la mise à l'écart de cette esquisse pour figurer dans la suite.

Un autre point sépare les deux suites. En effet, l'œuvre imaginée par François Boucher semble dépourvue de toute connotation politique. L'explication à cet état de fait peut se trouver dans l'étude des relations franco-chinoises entre le début du XVII^e siècle et la date de la première mise sur métier de la tenture de Boucher, en 1743. Suite à l'envenimement de la Querelle des rites, l'évangélisation de la Chine par les Européens est au point mort. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que contrairement à la *Première Tenture chinoise*, aucune des scènes créées par François Boucher ne présente de manière explicite une référence au catholicisme et à la prédication des missionnaires. Aucun Européen n'est non plus représenté. La Chine évoquée dans cette suite ne semble plus servir à illustrer la réussite d'une politique religieuse et culturelle, mais seulement à satisfaire un goût pour l'exotisme et pour l'Orient qui ne faiblit pas en ce milieu du XVIII^e siècle, un goût entretenu notamment par les publications des philosophes, à l'image de Voltaire, Diderot ou encore Montaigne⁴¹². On constate également que l'empereur de Chine n'est plus clairement identifiable comme avait pu l'être l'empereur Kangxi sur les scènes de la *Première Tenture chinoise*. Par ailleurs, les différentes actions se situent à une époque indéterminée, puisque tous les personnages qui les peuplent sont anonymes. Il n'existe donc plus de comparaison implicite entre l'empereur de Chine et le roi de France comme ce fut le cas sous le règne de Louis XIV.

Cependant, malgré l'absence de propos politique des scènes de la *Seconde Tenture chinoise*,

412 Bernard Brizay, *op.cit.*, p. 87.

celle-ci a pourtant joué un rôle pour le développement du rayonnement culturel français en Chine et par extension, à favoriser les contacts politiques entre les deux pays. En effet, le ministre Henri-Léonard Jean-Baptiste Bertin⁴¹³ (1720-1792), est nommé secrétaire d'État à partir de 1763. Cette charge lui confère notamment la responsabilité du commerce et de la Compagnie des Indes Orientales. Soucieux de favoriser les relations franco-chinoises, notamment pour développer le commerce, Henri Bertin a cherché à mettre en valeur le savoir-faire français auprès de l'empereur de Chine. C'est de cette manière qu'il confie, en 1764, à deux jeunes chinois convertis qui voyageaient en France, un certain nombre d'objets qu'ils devaient ramener en Chine lors de leur voyage de retour. Parmi ces objets, figurait une suite de la *Seconde Tenture chinoise*, qu'ils devaient remettre en présent à l'empereur de Chine⁴¹⁴. Ce présent devait avant tout permettre à Henri Bertin d'apprécier le goût de l'empereur pour la production de tapisseries françaises, afin d'évaluer la possibilité d'établir un marché de ces objets entre les deux pays. L'accueil de l'empereur fut très enthousiaste, comme le révèle la correspondance entre le ministre et Étienne Yang, l'un des deux voyageurs chinois :

[...] L'empereur a la vuë de pièces si rares fut tellement enchanté qu'il s'écria tout disant ces paroles : O les belles choses ; il n'y en a pas de pareille dans mon empire. Ce fut comme un jour de fête à la cour. Quand l'empereur est content, les seigneurs de la cour et les autres mandarins ne peuvent se contenir de joie. Le même soir un seigneur au sortir du Palais, fut trouvé le Père Benoist supérieur de la mission française à Péking, et lui raconta tout ce qui s'étoit passé, et tout ce que l'empereur avoit dit. Ces tapisseries ont été comparées à celles qui avoient été présentées à l'empereur par l'ambassadeur de Portugal. La

413 Les relations entre le ministre Henri Bertin et la Chine sont particulièrement étudiées dans les ouvrages suivants : Henri Cordier, *Les Correspondants de Bertin, secrétaire d'État au XVIII^e siècle*, T'oung Pao, vol. 14, 1913, p. 227-257 ; Henri Cordier, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910 ; Jacques Silvestre de Sacy et Antoine Michel, *Henri Bertin dans le sillage de la Chine, 1720-1792*, Paris, 1970 ; Chao Ying Lee, *Une politique des arts – la correspondance du ministre Henri Bertin avec les missionnaires de Pékin, au XVIII^e siècle*, dans Lin, Chih-Yun, *Dialogues transculturels franco-chinois, Altérité et transmission*, Taipei, 2013, p. 207-147.

414 Jacques Marx, *Les jésuites, intermédiaires culturels entre la Chine et l'Europe au XVIII^e siècle* dans *Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas*, Études sur le XVIII^e siècle, dir Brigitte D'Hainaut-Zveny et Jacques Marx, Bruxelles, 2009, p. 66.

laideur de celles-ci relevent encore davantage la beauté de celles là.⁴¹⁵

Une lettre de Henri Bertin, adressée à Etienne Yang et Aloys Ko datée du 17 décembre 1769 permet de comprendre que le présent de cette suite à l'empereur a permis d'améliorer les relations franco-chinoises :

Je suis de plus en plus charmé que l'affaire de ces tapisseries ait tourné à un grand avantage pour vos missionnaires et qu'elle ait procuré à M. Le Febvre une résidence à Cantong.⁴¹⁶

La suite offerte à l'empereur a été conservée au palais d'été de Yuanmingyuan, dans un pavillon au style européen conçu par Giuseppe Castiglione⁴¹⁷. Les exemplaires sont restés en place jusqu'en octobre 1860, date à laquelle fut mis à sac le Palais d'Été par les forces françaises et anglaises lors de la Seconde Guerre de l'Opium (1856 à 1860). Un des exemplaires semble avoir été emporté par les Européens et ramené en France. On ignore cependant de quel exemplaire il s'agit.

Ainsi, la *Seconde Tenture chinoise* de François Boucher diffère sur bien des points de la première suite tissée à Beauvais, sur le fond comme sur la forme. Quand la *Première Tenture chinoise* était une œuvre qui illustre à la fois les relations naissantes entre la France et la Chine, la politique de Louis XIV, et la curiosité grandissante des Français pour ce pays, la *Seconde Tenture chinoise* semble en revanche être avant tout une aimable pastorale transposée dans un univers exotique, déchargée de toute connotation politique. Malgré la passion que portait François Boucher pour la Chine, c'est une illustration fantasmée, très fortement occidentalisée, parfois même qualifiée de fantasmagorique⁴¹⁸ qu'offre à voir le peintre. L'influence de Watteau et du courant des Pastorales qui caractérise le style de François Boucher est omniprésente dans l'ensemble des scènes, laissant aux quelques éléments chinois copiés d'après nature une place presque anecdotique, au point que l'on pourrait appliquer à la *Seconde Tenture chinoise* la critique que donnait Denis

415 Yang à Bertin, le 29 décembre 1767, Institut de France, Ms. 1520 pp. 167 verso et 168, cité par Chaoying Lee, *op.cit.*, 2013, p. 220.

416 Bertin à Ko et Yang, le 17 décembre 1769, Institut de France, Ms. 1521, p.119, cité par Chaoying Lee, *op.cit.*, 2013, p. 220.

417 *Âmes de laine et de soie*, dir. J. Boccara, S. Reyre, M. Hayot, Saint-Just-en-Chaussée, 1988., p. 315.

418 *François Boucher; 1703-1770*, Paris, 1986, p. 210.

Diderot à une autre œuvre du peintre en 1761 :

Quelles couleurs ! Quelle variété ! Quelle richesse d'objets et d'idées !
Cet homme a tout, excepté la vérité [...] »⁴¹⁹

La volonté de reproduire un univers avec une orientation volontairement ethnographique, qui caractérise la *Première Tenture chinoise*, ne se retrouve plus, par la suite, ni dans la *Seconde Tenture chinoise*, ni même dans sa variante tissée à Aubusson par Jean-Joseph Dumons.

(2) La *Tenture chinoise* de la manufacture d'Aubusson.

Les villes d'Aubusson et de Felletin sont, au XVIII^e siècle, déjà renommées pour leur production de tapisseries. Jusqu'au XVII^e siècle, les deux manufactures produisaient essentiellement des verdure et des sujets de chasse, inspirés de modèles flamands. Éprouvées par les guerres de religions du XVI^e siècle, les manufactures marchaises retrouvent un dynamisme grâce à l'Édit promulgué par Henri IV en 1601, interdisant l'importation de tapisseries étrangères. L'arrêt de la concurrence flamande permit aux manufactures parisiennes comme à celle d'Aubusson de retrouver une activité prospère et plus diversifiée. De nouveaux modèles de tapisseries sont mis sur métier dans la première moitié du XVII^e siècle. Les sujets de ces tapisseries historiées reprennent des épisodes de la mythologie Antique, comme c'est le cas pour la *Tenture d'Ariane*, réalisée d'après les illustrations de Claude Vignon, gravées par Abraham Bosse, qui se trouvent dans le roman *L'Ariane* publié par Jean Desmaret en 1639, ou bien encore des sujets bibliques à l'image de la suite de *l'Histoire d'Esther et Assuérus*, tirée de l'Ancien Testament, et qui connut un grand succès⁴²⁰. D'autres suites sont consacrées aux hauts faits de personnages historiques, à l'exemple de la suite intitulée *La vie de Jeanne d'Arc* ou de la suite de *La Jérusalem Délivrée*, d'après le roman du Tasse, et qui représente les hauts faits de Godefroy de Bouillon. Enfin, tout au long du XVII^e siècle, les manufactures d'Aubusson et de Felletin produisent de nombreuses verdure, très appréciées de la clientèle. En 1665, Louis XIV, soucieux de rétablir l'activité de la manufacture, qui connaît des difficultés, promulgue par lettres patentes un nouveau règlement,

419 Denis Diderot, *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, 1984, 119-120.

420 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin, 1457-1791*, Paris, 1988, p. 39.

stipulant notamment la nomination d'un « bon peintre qui sera choisi par ledit sieur Colbert pour faire les dessins des tapisseries qui seront exécutés en ladite ville »⁴²¹ destinée notamment à fournir de nouveaux cartons. Cependant, Colbert n'envoya jamais de peintre, et se contenta de faire parvenir à la manufacture des cartons fournis par Le Brun, issus des œuvres tissées aux Gobelins, comme ceux des *Éléments*, des *Saisons*, ou encore ceux de *l'Histoire d'Alexandre*, permettant ainsi de palier à la pénurie de modèles des ateliers d'Aubusson. Deux entrepreneurs privés, le financier et collectionneur Evrard Jabach (vers 1618-1695) et François d'Aubusson, duc de la Feuillade (1631-1691), fournirent également de leur côté quelques modèles à la manufacture, parmi lesquels de nombreuses verdure ou encore la tenture des *Jeux d'enfants*⁴²². Ainsi, les artistes d'Aubusson ont reproduit plusieurs œuvres provenant des manufactures parisiennes, tout en les adaptant au style qui caractérise la manufacture, avec notamment une palette de teintes moins importante que celle des productions de Gobelins et de Beauvais, se résumant à une trentaine de nuances, où dominent les jaunes, les verts, et l'indigo. Le rouge de garance puis de cochenille est surtout utilisé dans les productions de la seconde moitié du XVII^e siècle⁴²³. La reproduction des tentures parisiennes a très probablement influencé le style de certaines productions originales sorties des ateliers aubussonnais.

Jusqu'en 1730, la situation de la manufacture et de la région se dégrada progressivement. La chute démographique entraîna un fort ralentissement des activités commerciales de la région. Puis, en 1730, Louis XV, soucieux de relancer la manufacture d'Aubusson, ratifie un nouveau règlement qui régira, jusqu'à la Révolution, la bonne marche de l'établissement. Des mesures concrètes sont prises :

Veut Sa Majesté que conformément aux lettres patentes du mois de juillet mil six cent soixante cinq, il soit incessamment envoyé et entretenu aux frais de Sa Majesté en la ville d'Aubusson un peintre pour faire les desseins de tapisseries qui y seront fabriquées, former des élèves et avoir inspection sur les ouvrier de la dite Manufacture

421 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit*, 1988, p. 67.

422 *Idem.* p. 66.

423 *Idem.*, p. 57.

pour la beauté et régularité des nuances des dites tapisseries⁴²⁴.

Cette charge d'inspecteur, de directeur artistique, et de maître enseignant fut donnée à Jean-Joseph Dumons. Le règlement fourni par le conseil de Louis XV précise ses fonctions. Dumons devait « fournir chaque année les tableaux nécessaires pour servir de patrons à une tenture des dites tapisseries de la hauteur ordinaire d'icelles et du cours de dix-huit aulnes à vingt aulnes de France ensemble un patron pour la bordure de chaque tenture »⁴²⁵. Jean-Joseph Dumons allait s'acquitter de cette charge durant 24 ans, en fournissant des modèles originaux qui connurent un grand succès, et parmi les œuvres tissées sous sa direction figurait une adaptation de la *Seconde Tenture chinoise* de François Boucher.

Cette adaptation de la *Seconde Tenture chinoise* des ateliers d'Aubusson était en fait une commande particulière, émanant du marchand-fabricant aubussonnais Jean-François Picon, datant de 1754⁴²⁶. Du fait de son travail effectué à la fois sur la *Première Tenture chinoise* et la *Seconde Tenture chinoise*, Jean-Joseph Dumons était tout disposé à réaliser cette œuvre. La *Tenture chinoise* d'Aubusson présente cependant des différences avec cette dernière. Tandis que la suite de Beauvais était composée de six scènes – le *Repas*, la *Danse*, la *Foire*, la *Pêche*, la *Chasse* et la *Toilette* – celle d'Aubusson (Ill. 63 à 72) présente une autre scène, issue des modèles présentés par François Boucher au salon du Louvre de 1742, la scène de *Audience de l'empereur*, ainsi que trois nouveaux thèmes qui n'avaient pas été traités par le peintre : le *Thé*, la *Volière* et le *Jardinier*. À la suite de ces neuf scènes s'ajoutaient également huit entre-fenêtres – La *Pêche au filet*, la *Pêche à la ligne*, la *Mouture du riz*, l'*Air*, le *Berger musicien*, la *Bergère à la houlette*, le *Chinois à l'ombrelle*, *Deux chinois* - trois dessus de porte et une cinquantaine de garniture de meubles inspirés des gravures réalisées par François Boucher⁴²⁷. Jean-Joseph Dumons a probablement dû réaliser seulement les neuf scènes de la suite principale, laissant le soin de créer les autres modèles aux autres peintres des ateliers d'Aubusson.

La suite d'Aubusson possède les mêmes caractéristiques que celle de François Boucher : les

424 Article 28 des règlements ratifiés en 1730, cité par Pascal-François Bertrand, *op.cit*, 1988, p. 103.

425 *Ibid.*

426 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit*, 1988, p. 112. Le document relatif à la commande, *État de la Manufacture royale de tapisseries d'Aubusson*, est encore conservé aux Archives Nationales, sous la cote F12 1458 A.

427 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit*, 1988, p. 112.

nouvelles compositions représentent ce même univers aimable, agrémenté de quelques éléments exotiques – porcelaines, végétation, édifices – afin de rendre les scènes suffisamment dépaysantes pour le spectateur occidental. Les scènes content de manière anecdotique un quotidien paisible et coloré au Pays du Milieu. Par ailleurs, la déclinaison importante de ces motifs en garnitures de meuble démontre la valeur hautement décorative que l'on attribuait à ce type de scènes. Car, en effet, tout comme la suite imaginée par François Boucher, la *Tenture chinoise* d'Aubusson ne possède aucune connotation à teneur politique. Ainsi, peu de liens subsistent entre cette œuvre et la *Première Tenture chinoise* dont elle est issue de manière indirecte, si ce n'est peut-être la fameuse scène de l'*Audience de l'Empereur* proposée par Jean-François Boucher lors du salon du Louvre de 1742, que Jean-Joseph Dumons avait décidé de mettre sur métier.

On peut constater, en étudiant l'évolution stylistique et iconographique des chinoiseries au XVIII^e siècle, l'éloignement progressif du modèle proposé par les auteurs de la *Première Tenture chinoise*. Ce dernier proposait alors la vision d'une Chine directement inspirée des images retranscrites par les voyageurs, avec une certaine notion d'authenticité. Au fur et à mesure des années, l'Extrême-Orient représenté dans les arts en France renvoie une image désincarnée, dénaturée, qui s'éloigne des sources du XVII^e siècle pour en offrir seulement le reflet lointain, déformé par une vision de plus en plus occidentalisée. Les motifs des œuvres extrême-orientales attisent de moins en moins la curiosité, se banalisent, présentent aux yeux des Européens une valeur principalement décorative. De fait, l'influence des arts chinois, si elle est bien réelle, reste tout de même limitée aux seuls arts décoratifs en France comme en Europe. Pour ce qui est du domaine de la peinture, de la sculpture ou encore de l'architecture, les arts chinois n'ont eu aucune influence technique ni même stylistique durant le XVII^e siècle et une grande partie du XVIII^e siècle. La dimension purement ornementale qui s'empare des motifs chinois au XVIII^e siècle est particulièrement visible dans les décors peints par Antoine Watteau, dans le cabinet du roi du château de la Muette, exécutés vers 1708, et connus uniquement grâce aux estampes de François Boucher⁴²⁸, les œuvres de l'ornemaniste Claude III Audran (1658-1734), ou encore Jean-Baptiste Pillement (1728-1808). Ce dernier a grandement participé à la diffusion, en France comme en Europe, d'une certaine forme de chinoiserie rococo, au croisement des *Grotesques* de Jean I Berain, de Jean-Baptiste Monnoyer et de Claude III Audran⁴²⁹. On peut observer ces évolutions stylistiques

428 *François Boucher, hier et aujourd'hui, op.cit.*, 2003, p. 30-31.

429 Maria Gordon-Smith, « The Influence of Jean Pillement on French and English Decorative Arts Part one », *Artibus*

à travers certaines productions de la manufacture d'Aubusson, auxquelles on attribue, à tort ou à raison⁴³⁰, une influence du style de Jean-Baptiste Pillement, ainsi qu'une référence de plus en plus lointaine au modèle de la *Première Tenture chinoise*. C'est le cas des nombreux exemplaires issus de la série des *Verdures exotiques*, mise sur métier jusque dans le dernier quart du XVIII^e siècle, mais également ceux de la série des Chinoiseries, créée au début des années 1770.

b) Des *Verdures exotiques* à Jean Pillement : les dernières influences d'un modèle iconographique.

La manufacture d'Aubusson avait déjà créé, bien avant la venue de Jean-Joseph Dumons, des œuvres inspirées par le thème de la Chine. Tout au long du XVIII^e siècle, les peintres de la manufacture d'Aubusson ont proposé régulièrement des modèles « exotiques », dans la veine des succès des productions de Beauvais et des Gobelins. Dès le second quart du XVIII^e, la manufacture d'Aubusson, qui s'inspire des œuvres qui sortent des ateliers des manufactures parisiennes, propose ses propres modèles aux sujets exotiques, tout en les adaptant à un genre qui faisait son succès : la verdure. On parle traditionnellement pour cette série des verdures d'un style « dans le goût de Pillement »⁴³¹, et l'on situait donc leur production autour des années 1780. Cependant, trois exemplaires de cette suite présentent dans leur bordure les armes de Joseph-Pascal du Cheyron (1688-1761) et celle de sa femme, Marguerite Trevey de Charmail⁴³², qu'il avait épousée en 1725. Ainsi, on peut affirmer que la première mise sur métier de cette série de tapisserie a débuté avant 1761⁴³³. Dès lors, il devient peu probable que Jean-Baptiste Pillement, qui n'avait alors qu'une vingtaine d'années, soit à l'origine des cartons. Il paraît également peu pertinent de parler d'une influence du style de l'ornemaniste, car même si son succès connaissait déjà, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, un succès grandissant en France comme en Europe⁴³⁴, on ne distingue aucun motif dans les différents exemplaires des *Verdures exotiques* que l'on puisse comparer directement à son œuvre.

En revanche, on peut se permettre de penser que ces œuvres s'inspirent davantage des

et Historiae, vol. 21, N^o. 41, 2000, p. 177.

430 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit*, 1988, p. 131.

431 Madeleine Jarry, *op.cit*, 1981, p. 32.

432 Maria Gordon-Smith, *op.cit*, 2000, p. 175.

433 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit*, 1988, p. 131.

434 Maria Gordon-Smith, *op.cit*, 2000, p. 175.

modèles proposés à la fois par la *Tenture des Anciennes Indes* de la manufacture des Gobelins et la *Première Tenture chinoise* de Beauvais, car leur composition, ainsi que certains éléments iconographiques, présentent une ressemblance avec ces deux suites. Dans ces œuvres, une faune et une flore exotiques, chatoyantes, s'entremêlent, agrémentées de pagodes, kiosques et petits temples. Exemptes de toutes représentations de figures humaines, seules les différents éléments de la végétation, les nombreuses espèces d'oiseaux colorés et les quelques édifices plus ou moins en retrait contribuent à donner à l'ensemble un aspect fortement décoratif et dépaysant. L'abondance des motifs animaliers et végétaux rappelle les compositions de la *Tenture des Anciennes Indes*, à laquelle avaient participé Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay, de sorte qu'il est permis de supposer qu'ils avaient sous les yeux les modèles des Gobelins. On peut donc imaginer qu'ils possédaient également des reproductions de la *Première Tenture chinoise*, tant certains motifs se rapprochent de ceux que l'on peut voir sur les scènes de cette dernière. Deux arguments plaident en faveur de cette hypothèse. Dans un premier temps, nous l'avons vu, les peintres d'Aubusson possédaient un certain nombre de modèles issus des manufactures parisiennes depuis le règlement promulgué par Louis XIV en 1665. Dès lors, il est possible de penser qu'ils aient eu sous les yeux les cartons de la *Première Tenture chinoise*. C'est d'autant plus probable que certains artistes aubussonnais, à l'image de Jean Barraband et Pierre Mercier, ont ensuite exporté les modèles de Beauvais à l'étranger. Dans un second temps, lorsqu'on observe certains motifs des exemplaires d'Aubusson, la filiation avec la *Première Tenture chinoise* paraît très probable. C'est le cas par exemple dans l'exemplaire de la *Verdure à la pagode et au Carquois* (Ill. 73), dans laquelle la composition s'organise autour de la représentation d'un petit édifice qui paraît fortement inspiré par la gravure issue de l'ouvrage de Johan Nieuhoff, intitulée *La pagode de Sincikien*. Or, cette gravure est probablement à l'origine de l'édifice reproduit sur la scène du *Prince en voyage* de la *Première Tenture chinoise*⁴³⁵.

Il est donc possible que les artistes d'Aubusson aient repris directement ce motif depuis le modèle de la scène de la suite de Beauvais plutôt que de le reproduire d'après la gravure de l'ouvrage de Johan Nieuhoff, qu'ils ne devaient sans doute pas avoir à disposition. De plus, la reproduction de certaines espèces d'oiseaux, comme le paon (Ill. 74), de certains éléments décoratifs (Ill. 75), et de nombreuses pagodes (Ill. 76), semble être née de l'observation des

435 Madeleine Jarry, *op.cit.*, 1981 p. 24.

différentes scènes de la *Première Tenture chinoise*. La datation attestée, en 1724, d'une suite de onze exemplaires destinées à un couple de noble Italiens de Novara qui portent leurs armes, permettent de raffermir cette hypothèse, car à cette date, la production de la suite de Beauvais n'était pas encore arrêtée et connaissait encore un certain succès, comme en témoigne la commande du Garde des Sceaux Joseph Fleuriau d'Armenonville la même année⁴³⁶. La reprise de certains des éléments de cette suite sur les verdures d'Aubusson témoigne d'une volonté certaine des peintres de donner une atmosphère exotique à ces paysages, et démontre déjà la valeur purement décorative de ces motifs.

La mise sur métier des *Verdures exotiques* semble avoir continué jusque vers le milieu du XVIII^e siècle. Durant la période où Jean-Joseph Dumons est à la tête de la manufacture. Le thème des chinoiseries est renouvelé par l'adaptation de la *Seconde Tenture chinoise* de François Boucher. Lorsqu'il prend sa retraite, en 1755, c'est le peintre Jacques-Nicolas Julliard (1715-1790), ancien élève de François Boucher, qui lui succède. Entre 1755 et 1782, il fournit environs treize nouveaux cartons à la manufacture, parmi lesquels figuraient ceux de la *Tenture de Marine*, des *Paysages et jeux champêtres* ou encore des *Bergeries et chasses avec paysages et animaux*⁴³⁷. Cependant, les contributions du peintre ne furent pas aussi nombreuses que le stipulait pourtant l'Arrêt du Conseil de 1755 qui lui ordonnait de fournir un nouveau modèle de tenture par an⁴³⁸. Jusqu'au début des années 1780, les ateliers marchois produisirent également des tentures d'après les créations de Jean-Baptiste Oudry, ou à partir de motifs à la mode, diffusés par les gravures et les estampes.

C'est probablement de cette façon qu'à partir des années 1770, est sortie de la manufacture d'Aubusson une série de tapisseries représentant des motifs de chinoiseries réalisés sur le modèle des dessins de l'ornemaniste Jean Pillement. En effet, à partir de 1767, le graveur et collectionneur Charles Leviez publie une sorte de « rétrospective » de l'œuvre de Jean Pillement, dans un recueil intitulé *L'Oeuvre de Jean Pillement, Premier Peintre du Roi de Pologne*, dans lequel étaient publiées près de deux cents estampes tirées des dessins de l'ornemaniste, dont près de 130 étaient sur le thème des chinoiseries⁴³⁹. Il est possible également que les artistes aubussonnais se soient inspirés d'une autre série de dessins de l'ornemaniste, intitulée *Suite de Douze Pêcheurs et*

436 Jules Badin, *op.cit.*, 1909, p. 34.

437 D. Chevalier, P. Chevalier, P.-F. Bertrand, *op.cit.*, 1988, p. 144.

438 *Idem*, p. 143.

439 Maria Gordon-Smith, *op.cit.*, 2000, p. 181.

Chasseurs, gravées par J.J Avril en 1771, car les iconographies des différents exemplaires des Chinoiseries de la manufacture tournent autour de ces thèmes. À la date de la première mise sur métier de cette suite de chinoiseries, Jean Pillement était déjà reconnu en France comme en Europe pour ses modèles d'ornement inspirés par le thème de l'Extrême-Orient. Son goût pour les motifs chinois, pour les arabesques et les décors floraux, qui caractérise son style, est peut-être né au début des années 1740, durant lesquelles François Boucher présentait au Salon du Louvre ses modèles des scènes de la *Seconde Tenture chinoise*, mais peut-être également de son passage à la Manufacture des Gobelins en 1743⁴⁴⁰. En effet, il avait dû cette année-là se confronter à d'anciens modèles issus des manufactures parisiennes, parmi lesquels ont probablement dû figurer les œuvres de Jean-Baptiste Monnoyer, Jean Ier Berain, Noël Coypel, Michel II Corneille ou encore Claude III Audran, qui possèdent toutes en commun de présenter ce même goût pour les treillages, les guirlandes florales et les arabesques.

Ses premières œuvres sur le thème de la Chine datent de ses années londonniennes, à partir de 1754⁴⁴¹. Il ambitionne alors de renouveler, et même d'améliorer le répertoire ornemental sur le thème chinois, en collaboration avec Mathias Durlly et George Edward, avec un premier recueil nommé *A New Book of Chinese Designs Calculated to Improve the Present Taste* puis l'année suivante avec un autre ouvrage, *New Book of Chinese Ornament* (Ill.77), où ses figures, influencées par le mouvement rococo, s'inspiraient des *Grotesques* de Jean I Berain et des élégantes arabesques de Claude III Audran⁴⁴². Les nouveaux ornements de Jean Pillement ont connu très tôt un grand succès, et ont été reproduits sur de nombreux supports : porcelaines, décor de laque, textile, etc. Les manufactures de Jouy et de Lyon avaient déjà bénéficié de ses modèles, avant que les peintres aubussonnais ne présentent, à leur tour, une série de tapisseries qui s'en inspirent.

La suite se composait de sept à douze pièces. Plusieurs pièces sont encore conservées au musée Calouste Gulbenkian : *Le Danseur*, les *Équilibristes* et *Le Pêcheur infortuné* (Ill. 78 à 80). Chaque exemplaire présente un fond de couleur safran, qui rappelle la suite des *Grotesques à fond jaune* de Jean-Baptiste Monnoyer. Les scènes sont encadrées par des guirlandes de fleurs. Au centre s'ébattent des petits personnages, à l'aspect oriental, qui pratiquent des activités diverses de

440 « Jean Pillement », *Dictionnaire Larousse de la Peinture*, éd. 2013.

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Pillement/153855>, le 24 avril 2013, à 15h35.

441 *Idem*.

442 Maria Gordon-Smith, *op.cit*, 2000, p. 177.

danse, de chasse et de pêche. Les différents motifs de fleurs, d'animaux, de personnages, de petites constructions architecturales ou d'objets flottent dans les airs sans logique apparente, dans des compositions parfois qualifiée de « merveilleusement maniérées »⁴⁴³, où tous les éléments semblent s'associer pour former un ensemble plaisant et délicatement orné, sans but narratif. On peut reconnaître, comme dans le cas de l'exemplaire du *Danseur*, la gravure de Jean Pillement ayant servi de modèle (Ill. 81). Comme pour les *Verdures exotiques*, les références à l'Extrême-Orient sont discrètes, et tiennent ici principalement au physique des personnages, affublés, comme chez François Boucher, de fines moustaches et de vêtements colorés. Jean-Baptiste Pillement ne semblait pas s'inspirer des ouvrages consacrés à la Chine, comme François Boucher avait pu le faire, mais directement de son imagination⁴⁴⁴ et probablement aussi de l'observation des œuvres antérieures illustrant le même thème, comme le résultat d'une addition d'images orientales véhiculées depuis des décennies sur les nombreux supports des arts mobiliers

De la *Première Tenture chinoise* ne reste que l'écho d'une composition structurée par des décors floraux, relayé par les différents peintres ornemanistes du XVIII^e siècle. La Chine n'est plus qu'une image charmante et lointaine, une évocation d'un ailleurs exotique, où les habitants ont perdu toute leur consistance, pour ne devenir que de simples ornements. À l'époque où les Aubussonnais mettent sur métier les Chinoiseries d'après Pillement, au début des années 1770, les relations entre les Européens et la Chine sont tendues. En 1757, le commerce de la Chine avec l'Europe est limité au seul port de Canton. En 1764, la Compagnie de Jésus est supprimée en France, et elle le sera également en Chine en 1775. Le dernier des jésuites à la cour de Pékin, le Père Joseph-Marie Amiot (1718-1793), à qui l'on doit de nombreux ouvrages sur la Chine, meurt en 1793 sans plus personne pour le remplacer. Ainsi, le contexte de découverte, de curiosité, et d'envie réciproque d'apprendre à se connaître, qui caractérisait les dernières décennies du règne de Louis XIV, et dans lequel est née la *Première Tenture chinoise*, n'est plus qu'un vieux souvenir. L'Europe s'entiche des babioles chinoises, de ses soieries, de ses porcelaines, mais finalement, il n'y a plus que les philosophes pour s'intéresser à la réelle profondeur de la civilisation plurimillénaire. Progressivement, l'intérêt s'émousse. Le goût évolue en même temps que le monde. Le retour du Classicisme suite à la redécouverte de Pompéi en 1763 et les travaux de Johann Joachim

443 William M. Ivins Jr., *Prints and Books, Informal Papers*, Cambridge, 1926., p. 312.

444 Lise Florenne, « La Grande Fabrique à Lyon au XVIII^e siècle » *Médecine de France*, n°1>32, 1966, p. 23-24.

Troisième partie : postérité et influence du modèle stylistique et iconographique de la *Première Tenture chinoise* au XVIII^e siècle.

Winckelmann (1717-1768) sur l'art antique⁴⁴⁵, la guerre en Amérique (1775-1783) ou bien encore la Révolution détournent temporairement l'attention public français et européen sur la Chine⁴⁴⁶

445 Notamment son ouvrage publié en Allemagne, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* en 1755, qui marque le début du courant Néoclassique qui caractérise une partie des arts de la fin du XVIII^e siècle et d'une partie du XIX^e siècle.

446 Spence Jonathan, *op.cit*, 2000, p.

Conclusion

Tout au long de cette étude, nous avons tenté d'éclairer les nombreuses zones d'ombre qui entouraient la *Première Tenture chinoise*. Nous avons pu notamment proposer de nouvelles hypothèses autour de la question du rôle de chacun des acteurs de la création de l'oeuvre, de la sémantique de l'iconographie des différentes scènes, ainsi que celle de l'influence du modèle proposé par la suite sur les productions tissées sur le même thème au XVIII^e siècle. De cette étude est née une plus grande compréhension de cette oeuvre complexe aux multiples facettes, qui se situe dans le courant des arts décoratifs de la fin du XVII^e siècle tout en proposant une iconographie inédite au service du prestige de la royauté.

La création de la *Première Tenture chinoise* est le résultat de plusieurs facteurs. Le premier est bien sûr le contexte de la naissance des relations franco-chinoises, à la fin du XVII^e siècle. Les Français, et le roi et sa famille en premiers, découvrent une civilisation dont le raffinement et la puissance n'ont rien à envier aux plus grandes cultures Européennes. Les artefacts chinois impressionnent et fascinent les français, et leur renvoient l'image d'un autre monde, aux codes et aux valeurs fondamentalement différentes. C'est probablement cette curiosité très forte envers cet univers encore très mal connu qui a poussé le premier commanditaire de l'oeuvre, le duc du Maine, et les trois artistes cartonniers, Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Blin de Fontenay et Jean-Baptiste Monnoyer, à vouloir représenter avec minutie et fidélité les différents motifs qui pouvaient donner à l'ensemble une impression d'authenticité et de vraisemblance. Nous avons vu, à la suite des études déjà menées sur le sujet, l'utilisation importante que les artistes cartonniers ont eu de multiples sources visuelles qui étaient à leur disposition, et à la suite de cela, nous avons tenté de démontrer que des sources textuelles ont également pu servir, en complément, à l'élaboration de l'iconographie. L'étude des différentes sources d'inspiration permet de démontrer le travail très important de documentation réalisé par les trois artistes cartonniers, afin de proposer un univers cohérent.

L'implication du premier commanditaire, le duc du Maine, dans le projet de l'envoi de la première mission française en Chine, et l'intérêt qu'il porte à la progression du christianisme chez les sujets de l'empereur, se ressentent aussi à travers certaines scènes du set. Les *Astronomes*, le

Prince en voyage, l'*Audience du Prince*, sont le miroir de l'action menée par les envoyés du roi afin d'apporter à l'Empire chinois la seule chose qui lui manquait pour se considérer à l'égal des plus grandes civilisations Européennes : le christianisme. L'enjeu de la mission des Mathématiciens du roi pour l'image et le rayonnement de la France à l'étranger, auprès du pays le plus puissant d'Asie à cette époque, était de taille. Par son médium -la tapisserie- destiné à être reproductible et mobile, et par le prestige de ses premiers commanditaires, qui avaient une haute position à la cour, la *Première Tenture chinoise* était une œuvre faite pour être vue du plus grand nombre et non pas seulement pour le plaisir confidentiel d'un seul passionné. Ainsi, derrière cette iconographie qui se veut dépaysante, agréable, plaisante aux yeux des spectateurs occidentaux, c'est bien l'image de la politique étrangère du roi et de la réussite de la mission envoyée auprès de l'empereur Kangxi, que l'on peut voir à travers des scènes d'apparence anecdotiques. Par ailleurs, un autre événement historique permet de comprendre la manière dont sont représentées les scènes. En effet, la comparaison qui s'établit entre la France et la Chine, et à plus forte raison entre l'empereur Kangxi et Louis XIV dans la *Première Tenture chinoise*, est la conséquence directe d'un autre facteur d'importance : celui de l'émancipation progressive des esprits des intellectuels et des artistes modernes, face à la domination intellectuelle, artistique, linguistique et culturelle du modèle antique, qui donne naissance à de nouvelles références en cette fin du XVII^e siècle.

De fait, la querelle des Anciens et des Modernes, qui suscite des débats animés au sein de l'Académie durant les dernières décennies du XVII^e siècle, est notamment à l'origine d'un renouvellement iconographique dans les arts, dont la *Première Tenture chinoise* est un exemple éloquent et tout à fait contemporain. On observe dans les scènes de la suite une Chine qui devient une référence, un modèle auquel il est désormais possible de se comparer. Louis XIV n'est plus comparé aux rois et héros de l'antiquité européenne mais au souverain chinois, son contemporain. Leurs images se confondent, les artistes cartonniers usent, pour peindre la figure du roi Kangxi, des codes iconographiques à l'origine destinés à la représentation du roi de France, qui se devait d'être reconnaissable de ses sujets par sa posture et ses attributs partout où son image était diffusée. En l'absence de documents contemporains relatifs à la commande de l'œuvre, il est difficile de déterminer de qui vient la volonté d'établir ce lien. Il ne s'agit pas ici d'une commande directe du roi, ni même de l'une de ses institutions officielles chargées de définir, codifier et diffuser son image dans tout le pays, l'Europe et même le monde. Peut-être peut-on imaginer qu'il s'agissait

d'une demande du commanditaire, le duc du Maine, qui voyait à travers les différentes descriptions élogieuses que l'on faisait alors à l'époque de l'empereur de Chine, l'équivalent oriental du roi de France, son père. Par ailleurs, les missionnaires, nous l'avons vu, n'hésitaient pas à établir cette comparaison dans leurs lettres et ouvrages. L'image du roi de France, comme celui de l'empereur de Chine, se trouvaient alors chacune renforcée par le prestige de l'autre. Louis XIV et Kangxi étaient à ce moment-là les deux plus grands rois sur terre, l'un dominant l'occident, l'autre dominant l'Orient.

La représentation de la Chine, que l'on peut observer dans la *Première Tenture chinoise*, est également intrinsèquement liée au médium de création, la tapisserie. Le choix du support de représentation a joué un rôle déterminant pour donner aux différentes scènes cette esthétique fortement décorative, qui caractérise par la suite le courant des chinoiseries à partir du XVIII^e siècle. La décision d'illustrer ce thème, inédit dans les arts français, à travers la tapisserie plutôt que tout autre médium, relève probablement du fait que jamais, tout au long des XVII^e et des XVIII^e siècles, l'Extrême-Orient n'a pu exercer une influence tant stylistique qu'iconographique dans l'art de la peinture. L'influence des arts chinois, si elle est bien réelle, reste tout de même limitée aux seuls arts décoratifs en France comme en Europe. De fait, pour ce qui est du domaine de la peinture, de la sculpture ou encore de l'architecture, les arts chinois n'ont eu aucune influence technique durant le XVII^e siècle et une grande partie du XVIII^e siècle. C'est avant tout dû au fait que les européens n'étaient pas réceptifs à l'esthétique ni à la technique chinoises dans ces domaines. Se pensant maîtres de la «grande» peinture, du «grand genre», les Européens considéraient par exemple la peinture chinoise, pourtant au sommet de la hiérarchie des arts en Chine, avec dédain. Matteo Ricci écrivait dans son journal :

Ils ne savent pas peindre à l'huile ni mettre des ombres. Toutes leurs peintures sont mortes et sans aucune vie⁴⁴⁷.

De plus, on peut imaginer que l'image plaisante d'un univers exotique pouvait se prêter à toutes sortes d'interprétations, iconographiques que les artistes-cartonniers avaient peut-être plus de liberté à représenter sur une tapisserie que sur une peinture, aux normes esthétiques codifiées par

447 Cité par Danielle Elisseeff, *Chinese influence in France, Sixteenth to Eighteenth Centuries*, in Lee Thomas, *China and Europe-images and influences in Sixteenth Centuries*, Hong-Kong, 1991, p. 235-243.

l'Académie de peinture et de sculpture. La tapisserie répond néanmoins aussi à ses propres codes et à ses propres modes, et la *Première Tenture chinoise*, si elle présente un thème inédit, n'en reste pas moins une œuvre qui s'intègre totalement dans le courant stylistique qui caractérise une partie de la production de tapisserie à Beauvais comme aux Gobelins, à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, où l'ornementation prend une part de plus en plus importante au sein des iconographies. C'est le cas notamment la fameuse tenture des *Grotesques à fond jaune* réalisée par Jean-Baptiste Monnoyer et inspirée des motifs de Jean I Bérain, ou encore les réalisations de Claude III Audran aux Gobelins, avec la série des *Portières des Dieux*. On retrouve en effet dans une partie des scènes de la *Première Tenture chinoise*, principalement dans *l'Embarquement de l'empereur*, *l'Embarquement de l'impératrice*, *l'Audience du prince* et *le Retour de la chasse* le même types de motifs, purement décoratifs : structures finement ouvragées, guirlandes de fleurs, arabesques, etc, ainsi qu'une certaine importance de la flore et de la faune, destinées sans doute à renforcer à la fois l'aspect ornemental et exotique des scènes.

Ainsi, si la représentation de la vie quotidienne de l'empereur de Chine est, à la fin du XVII^e siècle, un thème inédit dans les arts français, la manière de l'interpréter par Vernansal, Blin et Monnoyer inscrit pleinement l'oeuvre dans la veine des productions contemporaines. On peut légitimement s'interroger à propos de l'influence du médium sur la vision de la Chine que l'on peut voir sur cette œuvre. Le support de la tapisserie a-t-il conditionné la représentation de ces scènes ? En agrémentant ainsi l'univers un peu froid et distant des gravures de Nieuhoff et de Kricher par des motifs ornementaux, donnant de cette manière à l'univers Extrême-Oriental une certaine légèreté, les artistes ont-ils répondu aux impératifs stylistiques consécutifs à la nature du support, ou bien, au contraire, le choix de ce support de représentation a-t-il été avant tout dicté par une vision de la Chine déjà biaisée dans l'esprit des occidentaux par les images véhiculées par les soies, porcelaines et laques, que les gravures présentes dans les ouvrages consacré à la Chine n'auraient réussi à effacer totalement ?

Si, malgré une certaine fidélité aux sources visuelles et écrites, les scènes de la *Première Tenture chinoise*, présentaient déjà une Chine déjà fortement et nécessairement occidentalisée – il était difficile d'appréhender les motifs et les formes des différentes sources visuelles, autrement que par un regard totalement européen, sans aucun élément permettant de les expliquer d'une autre manière qu'avec des connaissances et des réflexes occidentaux - elles gardent tout de même, par

rapport aux autres productions sur le même thème du XVIII^e siècle, une dimension « ethnographique », une volonté d'authenticité, voire même d'une certaine « véracité » presque aussi importante que la dimension décorative, qui disparaissent progressivement dans les productions qui s'inspirent de son modèle. La tenture de Berlin est la seule de ces productions du XVIII^e siècle à mêler, comme dans la suite de Beauvais, dans des scènes nouvelles pour la plupart, une vision relativement vraisemblable -bien qu'occidentalisée ici aussi- de la Chine avec un discours politique à la gloire de la royauté. On reconnaît, dans les traits de l'impératrice de Chine, la reine Sophie Charlotte, dont l'image est associée au prestige et au rayonnement culturel de la Chine, pour mieux mettre en valeur sa propre politique culturelle et intellectuelle à la cour de Berlin. Néanmoins, malgré la reprise de la scène de l'*Audience du prince* et de certains motifs iconographiques de la *Première Tenture chinoise*, la suite de Berlin présente déjà, à certains égards, une certaine vision caricaturale de la Chine, moins solennelle que celle que l'on pouvait observer dans l'oeuvre de Beauvais. La cour de l'empereur devient un décor de théâtre dans lequel s'ébattent des personnages occidentaux travestis en orientaux.

Au fur et à mesure que l'on progresse dans le XVIII^e siècle, l'influence du modèle iconographique de la *Première Tenture chinoise* se fait de plus en plus discrète. L'image de la Chine, véhiculée par les différentes productions tissées en France, devient de plus en plus caricaturale, occidentalisée, instrumentalisée au service non plus d'un discours politique, mais d'une ambition purement ornementale. Dans les suites de Berlin, de Beauvais, d'Aubusson, les artistes cartonniers s'inspirent désormais d'avantage des modèles proposés par des peintres et ornemanistes, à l'exemple de Peter Schenk, Antoine Watteau, Claude III Audran, Jean-Baptiste Huet ou encore Jean-Baptiste Pillement, que des ouvrages des pères jésuites et des voyageurs, pour créer leurs compositions.

La *Première Tenture chinoise* semble avoir avant tout donné l'impulsion d'un nouveau thème iconographique, qui, exceptions faites des tentures allemandes, a été par la suite ré-interprété et épuré de toutes les considérations politiques que l'on pouvait y observer, puisqu'au milieu et vers la fin du XVIII^e siècle, les tentures chinoises ne sont plus en France les illustrations d'un enjeu politique comme cela a pu être le cas au moment de l'envoi des Mathématiciens du roi. Les relations diplomatiques entre la France et la Chine se sont dégradées. L'estime, le respect mutuel

s'estompent peu à peu. Les marchands remplacent les missionnaires, et la cour impériale se referme sur elle-même, se méfiant de ces « diables d'étrangers » venus corrompre le pays. L'ambassade de George Macartney (1737-1806), envoyé pour la première fois en Chine en 1793 par le roi George III auprès de l'empereur Qianlong afin de rétablir les relations diplomatiques et surtout favoriser le commerce entre les deux pays, démontre à quel point les relations entre occidentaux et orientaux ont radicalement changées depuis la mission de Matteo Ricci. L'ambassadeur, lors de son entrevue avec l'empereur, refuse de se plier au cérémonial du *Kowtow*, qui consiste à se prosterner à genoux à plusieurs reprises devant l'empereur, en touchant le sol de son front, à la manière des ambassadeurs représentés sur la scène de *Audience de l'empereur* :

Nous entrâmes à Pékin comme des mendiants, nous y séjournâmes comme des prisonniers, nous en sortîmes comme des voleurs. C'est que lui et ses confrères avaient refusé de se plier aux indispensables courbettes que l'on devait effectuer devant des personnages importants, ce qui leur avait valu un si piètre accueil, à l'instant même où les Jésuites étaient fort bien reçus parce que, ayant les reins plus souples, ils s'y prêtaient de bon cœur. L'orgueil de l'Occidental, sa morgue peuvent lui jouer de mauvais tours !⁴⁴⁸

L'ambassade de Macartney illustre non seulement la situation diplomatique catastrophique entre la Chine et l'Europe à la fin du XVIII^e siècle, mais surtout la suffisance, la condescendance des occidentaux face à l'empereur de Chine et son peuple, bien loin de l'humilité empreinte d'admiration qui transparaît à travers les écrits des missionnaires de la fin du XVII^e siècle. On peut, de cette manière également, se questionner sur l'importance de l'influence du contexte diplomatique entre la France et la Chine au XVIII^e siècle sur la manière de représenter l'univers Extrême-Orient. La *Première Tenture chinoise* était le reflet de l'ouverture des relations diplomatiques avec la Chine, à laquelle se joignait l'exaltation d'une mission menée au service de Dieu et de la France, de laquelle dépendait notamment le rayonnement et le prestige du Roi de France en Europe et à l'autre bout de la terre. La dégradation des liens entre les deux pays et l'arrêt des missions d'évangélisation Jésuites sur les terres de l'empereur, sont probablement les facteurs

448 Aenas Anderson, cité par Bernard Brizay, *op.cit.*, 2012, p.103.

Conclusion

qui ont contribué à l'abandon de sous-entendus politiques dans les iconographies inspirées de la Chine. On pense notamment aux modèles produits par François Boucher, Jean-Joseph Dumons et Jean-Baptiste Pillement. Malgré la passion de François Boucher pour la Chine et tout le talent qu'il met à la dépeindre, ce qui semble avant tout transparaître dans les scènes de la *Seconde Tenture chinoise*, ce n'est pas une éventuelle curiosité envers les mœurs et les us et coutumes d'un peuple, mais surtout son intérêt pour les objets produits en Chine, comme les porcelaines, les instruments, les tissus, le mobilier, des objets qui renvoient au seul lien encore véritablement entretenu entre la France et la Chine, notamment grâce au travail du ministre Henri Bertin : le commerce. Dans le cas des productions originales d'Aubusson la Chine n'est plus qu'un prétexte ornemental.

La *Première Tenture chinoise*, considérée comme l'une des toutes premières chinoiseries réalisées en France, a indéniablement influencé les œuvres issues de ce courant au XVIII^e siècle. Néanmoins, on constate que les artistes qui ont tenté à leur tour d'interpréter le thème de la Chine, ont avant tout retenu de cette œuvre son aspect décoratif. Dès lors, on peut se demander si le fait que la première représentation d'un sujet à thème chinois par des artistes français ait été réalisée sur un ensemble de tapisseries n'a pas, dès le départ, joué un rôle sur l'a manière dont les Français, puis les Européens, ont appréhendé l'image de la Chine à travers leurs œuvres.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITES

Archives nationales :

Série O1, Maison du Roi : Direction des bâtiments, jardins, arts et manufactures.

O1 1036 et O1 1037, archives de la manufacture royale de tapisseries de Beauvais.

O1 2037, archives des manufactures de tapisseries d'Aubusson, de Beauvais, de Felletin, des Gobelins et de la Savonnerie.

Minutier central :

MC/ET/VIII/1015, 4 juin 1736. Inventaire après décès de Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine.

MC/ET/XXXV/973, 19 février 1753. Inventaire après décès de Louise-Bénédictte de Bourbon, duchesse du Maine.

MC/ET/XXXV/962, 1793. Inventaire après décès de Louis Jean-Marie de Bourbon-Penthièvre.

SOURCES IMPRIMÉES

BOUVET (Joachim), *Portrait historique de l'empereur de la Chine présenté au roi de France*, Paris, 1697.

CHAUMONT (Alexandre de), *Relation de l'ambassade de M. Le Chevalier de Chaumont à la cour du roy de Siam avec ce qui s'est passé de plus remarquable durant son voyage*, La Haye, 1733.

COURCILLON (Philippe de, marquis de Dangeau), *Journal du marquis de Dangeau :1687-1689*, Paris, 1854.

DAPPER (Olfert), *Gedenkwaerdig Bedryf der nederlandsche oost-indische maetschappye, op de kuste en in het keizerrijk van Taising of Sina, behelzende het tweede gezantschap aen den Onderkoning Singlamong en Veldheer Taising Lipoui,... door Jan Van Kampen en Konstantyn Nobel... en het derde gezantschap aen Konchy, tartarsche keizer van Sina en Oost-Tartarye, onder beleit van... Ed. Pieter van Hoorn. Beneffens een beschryving van geheel Sina*, Amsterdam, 1670.

DIDEROT (Denis), Denis Diderot, *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, 1984.

GATTY (Janette C.), *Voiage de Siam du père Bouvet*, Leiden, 1963.

GUIFFREY (Jules), *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, volumes 1 et 2, Paris, 1885-1886.

- HERBET (Felix), *Extraits d'actes concernant des artistes de Fontainebleau*, Fontainebleau, 1901.
- KIRCHER (Athanase), *La Chine illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantité de recherches de la nature et de l'art*, Paris, 1667.
- LECOMTE (Louis), *Lettre à Monseigneur le duc du Maine sur les cérémonies de la Chine*, Paris, 1700.
- LECOMTE (Louis), *Un Jésuite à Pékin, nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine, 1687-1692*, Paris, 1990.
- Lettres édifiantes et curieuses de Chine par des missionnaires Jésuites, 1702-1776*, Paris, 1979.
- RICCI (Matteo), TRIGAULT (Nicolas), *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine (1582-1610)*, Paris, 1978.
- NIEUHOFF (Johan), *L'ambassade de la compagnie hollandaise des Indes orientales dans la Tartarie chinoise et dans l'empire Chinois*, Paris, 1665.
- MONTANUS (Arnoldus), *Illustrations des Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes orientales des Provinces Unies vers les empereurs du Japon*, Lyon, 1680.
- MONTAIGLON (Anatole de), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, tomes I, II, Paris, 1875-1878.
- PERRAULT (Charles), *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Eidos Verlag München, 1964.
- SPANHEIM (Ezéchiel), *Relations de la cour de France en 1690*, Paris, 1900.
- STAAL-DELAUNAY (Marguerite-Jeanne Cordier, baronne de), *Mémoires*, Paris, 2001.
- VERBIEST (Ferdinand), *Voyage de l'empereur de la Chine dans la Tartarie auxquels on a joint une nouvelle découverte au Mexique*, 1682, Paris.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, 1838.

BIBLIOGRAPHIE

- AMON (Anne-Marie), *Le voyage de l'empereur de Chine : de la Chine de Kangxi aux chinoiseries de Louis XV*, Auxerre, 1995.
- ASPREY (Robert B), *Frédéric le Grand*, Paris, 1986.
- BADIN (Jules), *La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*,

- Paris, 1909.
- BAI (Zhimin), *Les voyageurs français en Chine aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 2006.
- BARRIELLE (Jean-François), *Le style Louis XIV*, Paris, 1997.
- BARRIELLE (Jean-François), *Le style Louis XV*, Paris, 1982.
- BELEVITCH-STANKEVITCH (Hélène), *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, 1910.
- BENNETT (Anna Gray), *Five centuries of tapestry from the Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco, 1992.
- BERNARD-MAÎTRE (Henri), *Tapisseries chinoises de François Boucher à Pékin*, Cathasia, fasc. 1, 1950.
- BERNOT (Jacques), *La fortune disparue du roi Louis-Philippe*, Paris, 2008.
- BERNOT (Jacques), *Le comte de Toulouse (1678-1737) : Amiral de France, Gouverneur de Bretagne*, Paris, 2012.
- BERTRAND (Pascal-François), « La seconde « Tenture chinoise » tissée à Beauvais et Aubusson, relations entre Oudry, Boucher et Dumons », *Gazette des Beaux-Arts*, tome CXVI, Novembre 1990, p. 173-184.
- BERTRAND (Pascal-François), *Les tapisseries d'Aubusson au dix-huitième siècle : le reflet d'un grand art*, Lille, 1988.
- BEURDELEY (Michel), *Peintres jésuites en Chine au XVIIIe siècle*, Paris, 1997.
- BOGAM (Henry), *Histoire de l'Allemagne, de la Germanie à nos jours*, Paris, 1999.
- BOOTHROYD (Ninette), DETRIE (Muriel), *Le voyage en Chine, anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen-âge à la chute de l'empire Chinois*, Paris, 1992.
- BOUSSON (Ernest), *La manufacture nationale de tapisserie de Beauvais, son histoire, son fonctionnement actuel et son rôle artistique*, Beauvais, 1905.
- BREMER-DAVID (Charissa), *French Tapestries & Textiles in the J.Paul Getty Museum*, Los Angeles, 1997.
- BREMER-DAVID (Charissa), « The Collation », *Campbell*, 2007a. p. 434-439.
- BRIZAY (Bernard), *La France en Chine, du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, 2013.
- BROGLIE (Raoul de), *Le duc du Maine, sa jeunesse, son éducation*, in *Bulletin des « Amis de Sceaux »*, Le Puy-En-Velay, 1938.
- BURKE (Peter), *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, 1995.

- BURKE (Peter), *The fabrication of Louis XIV*, Londres, 1992.
- CAVALO (Adolph), *Tapestries of Europe and of colonial Peru in the museum of Fine Art of Boston*, Boston, 1967.
- CHALINE (Olivier), *Le règne de Louis XIV*, Paris, 2005.
- CHIRAC (Chantale), *Les cartons de tapisserie d'Aubusson*, Turin, 2010.
- CORDIER (Henri), *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1910.
- COURAL (Jean) et GASTINEL-COURAL (Chantal), *Beauvais, Manufacture nationale de Tapisserie*, Paris, 1992.
- COURAL (Jean), *Les Gobelins*, Paris, 1989.
- CUCHE (Denys), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, 2004.
- CUNY (Jacques), *Les tapis et tapisseries d'Aubusson, Felletin, Bellegarde, des origines à 1940, essais bibliographiques*, Paris, 1971.
- DEBAISIEUX (F.), *Jean Baptiste Blin de Fontenay*, dans *Arts de Basse-Normandie*, n°38, 1965, p. 39-43.
- DELESALLE (Hubert), « Aunes de France et aunes de Flandres. Note sur le mesurage des anciennes tapisseries de Beauvais », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, numéro 18, Paris, 1965, p. 305-308.
- DELMARCEL (Guy), *La tapisserie flamande : du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1999.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE (Auguste-Joseph), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, vol. IV.
- DESLANDES (Paul), « Un prince inconnu, le duc du Maine (1670-1736) », *Bulletin des « Amis de Sceaux »*, Le Puy-En-Velay, 1930.
- DION-TENENBAUM (Anne), « Aubusson et l'Asie », *L'objet d'art*, n°292, juin 1995, p.62-67.
- DÖRY (Ludwig), « Würzburger wirkereien und ihre vorbilder », *Mainfränkisches Jahrbuch für geschichte und Kunst*, Allemagne, 1960.
- DROZ (Jacques), *Histoire diplomatique de 1648 à 1919*, Paris, 2005.
- DUBY (Georges), *Atlas historique mondial*, Paris, 2011.
- DU CRAY (Anne-Sophie), *Le Duc du Maine, 1670-1736*. Université Paris IV- La Sorbonne, 1994.
- DUMA (Jean), *Les Bourbon-Penthièvre (1678-1793). Une nébuleuse aristocratique au XVIII^e siècle*, Paris, 1995.

- DUNNE (George H.), *Generation of giants : the story of the Jesuits in China in the last decades of the Ming dynasty*, Notre Dame, 1962.
- DUPAIGNE (Bernard), *Europe-Asie, Histoires de rencontres*, Paris, 2006.
- ELISSEEFF-POISLE (Danielle), « *Chinese influence in France, Sixteenth to Eighteenth Centuries* », Lee Thomas, *China and Europe-images and influences in Sixteenth Centuries*, Hong-Kong, 1991, p. 235-243.
- ELISSEEFF-POISLE (Danielle), *La femme au temps des empereurs de Chine*, Paris, 1988.
- ERMAN (Jean-Pierre), *Mémoire pour servir à l'histoire de Sophie-Charlotte, reine de Prusse, Berlin lus dans les séances publiques de l'Académie royale des sciences et belles-lettres augmentés de notes historiques et de quelques mémoires relatifs à l'histoire du pays*, Belin 1801.
- ESTIENNE (René), *Lorient et les Compagnies des Indes, 1666-1794*, in *Ici et là*, n°29, Paris, 1997, p. 28-33.
- ETIEMBLE (René), *L'Europe chinoise 1, De l'Empire romain à Leibniz*, Paris, 1988.
- ETIEMBLE (René), *L'Europe chinoise 2, de la sinophilie à la sinophobie*, Paris, Paris, 1989.
- ETIEMBLE (René), *Les jésuites en Chine, La Querelle des Rites (1552-1773)*, 1966.
- FAURE (Juliette), *L'Arsenal de Paris, histoire et chroniques*, Paris, 2002.
- FENAILLE (Maurice), *État de la manufacture des Gobelins des origines jusqu'à nos jours*, 6 vol., Paris, 1903-1923.
- FLORENNE (Lise), « *La Grande Fabrique à Lyon au XVIIIe siècle* » *Médecine de France*, n°1>32, 1966.
- FONTANA (Michela), *Matteo Ricci (1552-1610), Un jésuite à la cour des Ming*, Paris, 2010.
- GOUBERT (Pierre), *Cent mille provinciaux au XVII^e siècle, Beauvais et le Beauvaisis de 1600 à 1730*, Paris, 1960.
- GORDON-SMITH (Maria), « *The Influence of Jean Pillement on French and English Decorative Arts Par one* », *Artibus et Historiae*, vol. 21, N°. 41, 2000, p. 171-196.
- GORDON-SMITH (Maria), « *The Influence of Jean Pillement on French and english Decorative Arts Part Two : Representative Field of Influence* », *Artibus et Historiae*, vol. 21, n°42, 2000, p.119-163.
- GRUZINSKI (Serge), *La pensée métisse*, Paris, 1999.
- GRUZINSKI (Serge), *Les quatre parties du monde, histoire d'une mondialisation*, Paris, 2004.
- GUIFFREY (Jules), *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV , Tome 5. Jules Hardouin-Mansard et le duc d'Antin. 1706-1715* , Paris, 1881-1901.
- GUINOT (Robert), *La tapisserie d'Aubusson et de Feltrin, une passionnante épopée*, Brive, 1996.

HAUDRÈRE (Philippe), *Les compagnies des Indes Orientales. Trois siècles de rencontre entre Orientaux et Occidentaux (1600-1858)*, Paris, 2006.

HEDLEY (Jo), *François Boucher : Seductive Visions*, Londres, 2004

HIKMAT (Alabdulrahman), *Les récits européens sur la Cour impériale des Qing 1696-1865*, Paris, 2011.

HONOUR (Hugh), *Chinoiserie, The vision of Cathay*, Londres, 1961.

HUNTER (Leland George), *Tapestries, their origin, history and renaissance*, New York, 1912.

HUNTER (Leland George), *Tapestries of Clarence H. Mackay*, New York, 1925.

HUTH (Hans), « Zur Geschichte der Berliner wirkteppiche », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Tome II, Berlin, 1935.

IVINS (William M. Jr), *Prints and Books, Informal Papers*, Cambridge, 1926.

JESTAZ (Bertrand), *The Beauvais Manufacture in 1690*, San Francisco, 1979.

JACOBSON (Dawn), *Chinoiseries*, Londres, 1993.

JAL (Auguste), *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques*, Paris, 1972.

JAMI (Catherine), « L'empire maritime portugais, la diplomatie française et la transmission des sciences mathématiques européennes en Asie orientale aux XVIIe et XVIIIe siècles », Dominique Tournès, *L'Océan Indien au carrefour des mathématiques arabes, chinoises, européennes et indiennes*, Saint-Denis, 1998.

JARRY (Madeleine), *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1981.

JARRY (Madeleine), *Chinoiseries à la mode de Beauvais*, in *Plaisirs de France*, N°429, mai 1975.

JARRY (Madeleine), *L'exotisme dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV*, *Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle*, 1957.

JARRY (Madeleine), *La Tapisserie, des origines à nos jours*, Paris, 1968.

JARRY (Madeleine), *Carpets of Aubusson*, Brighton, 1969.

LACORDAIRE (Antoine-Louis), *Notice historique sur les Manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie ; précédée du catalogue des tapisseries qui y sont exposées*, Paris, 1855.

LEBRUN (François), *Le XVIIe siècle*, Paris, 2007.

- LEBRUN (François), *L'Europe et le monde, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, 2009.
- LEDDEROSE (Lothar), « Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth centuries », Lee Thomas, *China and Europe-images and influence in Sixteenth Centuries*, Hong-Kong, 1991, P. 221-235.
- LEE (Chao Ying), « Une politique des arts : la correspondance du ministre Henri Bertin avec les missionnaires de Pékin, au XVIIIe siècle », Lin, Chih-Yun, *Dialogues transculturels franco-chinois, Altérité et transmission*, Taipei, 2013, p. 207-247.
- LELIÈVRE (Dominique), *Voyageurs chinois à la découverte du monde, de l'Antiquité au XIXe siècle*, Genève, 2004.
- LENSEL (Pierre-Louis), *Sociabilité, politique et religion : le duc et la duchesse du Maine*, Université Jean-Moulin Lyon-III, 2005-2006.
- LEROY (P.), « Notes sur les relations artistiques entre la France et la Chine aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Réunion de la société des Beaux-arts des départements*, 1900, p. 413-430.
- LEWIS (Warren Hamilton), *The sunset of the splendid century, the life and times of Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine. 1670-1736*, New York, 1955.
- LI (Miao), *La Chine et les Chinois dans les romans français du XVIIIe siècle*, Kingston, 2013.
- MALVOISIN (Armelle), « Tapisseries, un goût pour l'Extrême-Orient », *Journal des Arts*, n°330, 10 septembre 2010.
- MARANDEL (Jean Patrice), « Boucher et les 'chinoiseries' », *L'œil*, 374, septembre 1986, p. 30-37.
- MARIN (Louis), *Le portrait du roi*, Paris, 1981.
- MEYER (Daniel), « A Lost Opportunity for the Musée de Versailles, 1852 », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 26, 1991, p. 183-191.
- NICLAUSSE (Juliette) et JANNEAU (Guillaume), *Le musée des Gobelins : de la tapisserie décor à la tapisserie peinture*, Paris, 1939.
- NICLAUSSE (Juliette), *Tapisseries et tapis de la ville de Paris*, Paris, 1948.
- PEYREFITTE (Alain), *Un choc de cultures, la vision des Chinois*, Paris, 1991.
- PAVIÈRE (Sydney H.), *Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699)*, Londres, 1966.
- ROY (Olivier), *Leibniz et la Chine*, Paris, 1972.
- SABATIER (Gérard), « La gloire du roi, Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 », *Histoire, Économie et Société*, vol. 19, n°19-4, 2000. P. 527-560.
- SABATIER (Gérard), *Le prince et les arts, stratégies figuratives de la monarchie française de la*

- Renaissance aux Lumières*, Paris, 2010.
- SAINT-MELAINE (de, Ch. M.), *Dictionnaire Héraldique, l'art du blason de A à Z*, Cholet, 1998.
- SALVI (Claudia), *D'après nature, la nature morte en France au XVIIe siècle*, Paris, 2000.
- SALVI (Claudia), *Les Fleurs du Roy. Introduction à la vie et à l'œuvre de Jean-Baptiste Monnoyer*
- SASSOON (Adrian), WILSON (Gillian), *Decorative Arts, a handbook of the collections of the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1986.
- SCHLUMBERGER (Eveline), « La collection Grog ira au Louvre », *Connaissance des Arts*, N°161, novembre 1973.
- SHI (zhan), « L'image de la Chine dans la pensée européenne du XVIIIe siècle : de l'apologie à la philosophie pratique », *Annales historiques de la Révolution française*, 347, 2007, p. 93-111.
- SITU (Shuang), *De l'influence de la Chine dans la décoration et l'iconographie en France à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle*, Paris, 1991.
- SHEWEN (Li), *Stratégies missionnaires des Jésuites Français en Nouvelle-France et en Chine au XVIIe siècle*, Paris, 2001.
- SPENCE (Jonathan), *La Chine imaginaire : la Chine vue par les Occidentaux, de Marco Polo à nos jours*, Montréal, 2000.
- STANDEN (Edith Appleton), *Européan Post-Medieval tapestries and related hangings in the Metropolitan Museum of Art, New York*, New York, 1985, 2. vol.
- STANDEN (Edith Appleton), « Ovid's Metamorphoses : A Gobelins Tapestry Series », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 23, 1988, p. 149-191.
- STANDEN (Edith Appleton), « The Story of the Emperor of China: A Beauvais Tapestry Series » in *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 11, p. 103-117, New York, 1976.
- STANDEN (Edith Appleton), « The Tapestry Weaver and the King: Philippe Behagle and Louis XIV », *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 13, p. 183-204, New York, 1998.
- STEIN (Perrin), « Boucher's Chinoiserie: Some New Sources », *The Burlington Magazine*, Vol. 138, No. 1122 (Sep., 1996), pp. 598-604
- TERRIER (Max), *Le Palais de Compiègne, Historique, Les appartements et leur mobilier*, Paris, 1959.
- TING (Tchao Ts'ing), *Les descriptions de la Chine par les Français (1650-1750)*, Paris, 1928.
- THOISON (Eugène), *Notes sur des artistes se rattachant au Gatinais, les Vernansal*, Paris, 1901.
- VAN DER CRUYSSSE (Dirk), *Louis XIV et le Siam*, Paris, 1991.

VERGÉ-FRANCESCHI (Michel), *Chronique maritime de la France d'ancien régime, 1492-1792*, Paris, 1998.

VONGSURAVATANA (Raphaël), « Guy Tachard ou la Marine française dans les Indes orientales (1684-1701) », *Histoire, économie et société*, Vol. 13, p. 249-267, Paris, 1994.

WEIGERT (Roger-Armand), *Les commencements de la manufacture royale de Beauvais (1664-1705)*, Paris, 1964.

WEIGERT (Roger-Armand), « État-civil des tapissiers protestants d'Aubusson (1674-1685), d'après les notes de Louis Lacrocq », *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme français*, 1949, p. 75-86.

WEIGERT (Roger-Armand), « La manufacture royale de tapisseries de Beauvais en 1754 », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1933.

WINDT (Franziska), *Jean II. Barraband, Bildteppich « Die Audienz beim Kaiser von China »*, Potsdam, 2000.

WOLSVESPERGES (Thibaut), « Le Mobilier en laque oriental à la cour de Louis XIV », Emmanuel Coquery, *Rinceaux & Figures, L'Ornement en France au XVII^e siècle*, 2005, p. 156-167.

WOLSVESPERGES (Thibaut), « Sources de la chinoiserie en France sous Louis XIV et la Régence, l'exemple de la *Première Tenture de la Chine* », *Pagodes et dragons, Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, (Paris, Musée Cernuschi, février 2007-juin 2007), cat. Expo., Paris, 2007, p.

Ouvrages collectifs et actes de colloques :

Acquisitions Made by the Department of Decorative Arts in 1983, dir. G.WILSON, A.SASSOON, C. BREMER-DAVID, in *The J. Paul Getty Museum Journal*, Vol. p.173-181 2, 1984.

Âmes de laine et de soie, dir. Jacqueline Boccara, Sevrine Reyre, Monelle Hayot, Saint-Just-en-Chaussée, 1988.

Le Château de Charlottenbourg, Berlin, dir. Thomas W. Gaehtgens, Paris, 1995.

Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, dir. Pierre Bonte, Michel Izard, Paris, 2002.

Dictionnaire du Grand Siècle, dir. François Bluche, Paris, 1990.

Eighteenth-Century German Chinoiserie Tapestries, Dominique Chevalier, Pierre Chevalier, Pascal-François Bertrand, dans *Apollo*, octobre 1986, n° 296, p.310-314.

European Tapestries in the Art Institute of Chicago, Koenraad Brosens, Christa Mayer-Thurman, Chicago, Londres, New Haven, Art Institute of Chicago, Yale, 2008.

Histoire de la porcelaine, dir. Paul Atterbury, Paris, 1984.

- Histoire de la tapisserie*, dir. Fabienne Joubert, A.Lefébrure, P-F.Bertrand, Paris, 1995.
- Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas*, Études sur le XVIIIe siècle, dir Brigitte d'Hainaut-Zveny et Jacques Marx, Bruxelles, 2009.
- Jean II. Barraband, Bildteppich : Die Audienz beim Kaiser von China*, dir., Joachim Fischer, Franziska Windt, Christoph Martin Vogtherr, Kulturstiftung der Länder, 2000.
- La duchesse du Maine (1676-1753), Une mécène à la croisée des arts et des siècles*, dir. Bruno Bernard et Manuel Couvreur, Bruxelles, 2003.
- Les Compagnies des Indes, route de la porcelaine* dir. Robert Picard, Jean-Pierre Keneis. et Yves Bruneau , France, 1966.
- L'Europe en Chine, interactions scientifiques, religieuses et culturelles aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Actes de colloque de la Fondation Hugo (Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 14-17 octobre 1991), dir. Catherine Jami et Hubert Delahaye, Paris, 1993.
- Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin, 1457-1791*, Dominique Chevalier, Pierre Chevalier, Pascal-François Bertrand, Paris, 1988.
- La mission française de Pékin, aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Actes du colloque international de sinologie (Chantilly, Centre de Recherches Interdisciplinaire, 20-22 décembre 1974), Paris, 1976.
- L'art décoratif en Europe classique et baroque*, dir. Alain Gruber, Paris, 1992.
- L'image de l'autre vue d'Asie et d'Europe*, actes de colloque de l'Institut Kawai pour la culture et la pédagogie et de la Société japonaise d'étude au XVIIIe siècle (Nagoya et Kyoto, 21-22 octobre 1997 et 17 septembre 1998), dir. Hisayasu Nakagawa et Jochen Schlobach, Paris, 2007.
- L'image du roi de François Ier à Louis XIV*, dir. Thomas W. Gaetgens et Nicole Hichner, Paris, 2006
- Les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des lumières*. Actes du II e colloque international de sinologie (Chantilly, Centre de Recherches Interdisciplinaire, 16-18 septembre 1977), Paris, 1980.
- The Cambridge History of China*, vol.7-9, Cambridge University, 2002.
- Trois mille ans de peinture chinoise*, Y. Xin, N. Chongzheng, L. Shaojun, R.M. Barnhart, J. Cahill, W. Hung, Arles, 2003.
- Versailles, son histoire, tome II : Mansart à Versailles*, Alfred Marie et Jeanne Marie, tomes I et II, Paris, 1972.

Catalogues d'expositions :

Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XVIe au XVIIIe siècle dans les collections de la ville de Paris (Paris, Musée du Petit Palais, avril 1986 – août 1986), cat.expo., Paris, 1986.

China und Europa, Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert (Berlin, Schloss Charlottenburg, septembre 1973 – novembre 1973), cat. Expo., Berlin, 1973.

Chinoiseries (Musée communal de Woluwe-Saint-Lambert, Centre Albert Marinus, octobre 2009 - janvier 2010), cat. Expo., Centre Albert Marinus - Woluwe-Saint-Lambert, 2009.

La Cité interdite au Louvre, empereurs de Chine et rois de France, (Paris, Musée du Louvre, septembre 2011-janvier 2012), cat. expo., Paris, 2011.

Exotisme et tapisserie au XVIIIe siècle : Aubusson (Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, Centre Culturel et Artistique Jean-Lurçat, juin 1983-octobre 1983), cat. Expo., Aubusson.

François Boucher, 1703-1770 (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, septembre 1986 – janvier 1987), cat. Expo., Paris, 1986.

François Boucher (Tokyo, Tokyo Metropolitan Art Museum, avril 1982 - juin 1982), cat. Expo., Tokyo, 1982.

François Boucher, hier et aujourd'hui (Paris, Musée du Louvre, octobre 2003 – janvier 2004), cat. Expo., Paris, 2003.

La tenture de l'histoire d'Alexandre le Grand. Collections du Mobilier national, (Paris, Galerie des Gobelins, septembre 2008- mars 2009 ;cat. Expo., Paris.

Les Gobelins (1662-1962), Trois siècles de tapisserie française (Berne, Château de Coppet, juin 1962-septembre 1962), cat. Expo., Genève, 1962.

J. B. Blin de Fontenay 1653-1715, (Caen, Hôtel d'Escoville, juillet 1965 – octobre 1965), cat. Expo., Caen, 1965.

Kangxi, Empereur de Chine, 1662-1722, La Cité Interdite à Versailles (Versailles, Musée national du château de Versailles, janvier 2004- mai 2004), cat. Expo., Paris, 2004.

Les effets du soleil, Almanachs du règne de Louis XIV (Paris, Musée du Louvre, janvier 1995 – avril 1995), cat. Expo., Paris, 1995.

Pagodes et dragons, Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770 (Paris, Musée Cernuschi, février 2007-juin 2007), cat. Expo., Paris, 2007.

La rue de Lille, Hôtel de Salm (Paris, Institut néerlandais et Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie, 1983), cat. Expo., Paris, 1983.

Sophie-Charlotte und ihr Schloss (Berlin, Schloss Charlottenburg, 1999-2000), cat. Expo., Berlin, 1999.

Splendeurs des collections du Prince de Liechtenstein (Evian, juin 2011 - octobre 2011), cat. Expo., Evian, 2011.

Tapisseries flamandes du XVIe au XVIIIe siècle (Arras, Musée des Beaux-Arts, Décembre 1994 – Février 1995) cat. Expo., Arras, 1995

Une journée à la cour de la Duchesse du Maine, (Sceaux, Musée d'Ile-de-France-Domaine de Sceaux, septembre 2003 – janvier 2004), cat. Expo., Sceaux, 2003.

Visiteurs de l'Empire Céleste, (Paris, Musée national des Arts Asiatiques - Guimet, mai 1994 - août 1994), cat. Expo., Paris, 1994.

Catalogues de vente :

Fine French & Continental furnitures & decorations, european works of art, ceramics, tapestries & carpets, Sotheby's, New York, 23 mai 2003.

Collections de son Excellence Ilhamy Hussein Pacha, vente au Sporting d'hiver, Monaco, 1993.

Sites Internet :

Site du J. Paul Getty museum :

<http://www.getty.edu/museum>

Site du Metropolitan Museum of New York

www.metmuseum.org

Site du Museum of Fine Art, Boston

<http://www.mfa.org>

Site du musée de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg :

<http://www.hermitagemuseum.org>

Site de l'agence de photo de la Réunion des Musées Nationaux :

<http://www.photo.rmn.f>

Site de la Residenz Würzburg :

<http://www.residenz-wuerzburg.de>

Base Atlas :

<http://cartelfr.louvre.fr/>

Base Joconde :

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

Site du musée Fabre de Montpellier :

<http://museefabre.montpellier-agglo.com/>

Site Internet du musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne :

<http://www.museu.gulbenkian.pt>

Site internet des Éditions Larousse :
<http://www.larousse.fr/>