



HAL
open science

La tenture de Beauvais, Histoire de l'Empereur de Chine : une vision de l'Extrême-Orient en France à la fin du XVIIe siècle

Mélanie Marty

► To cite this version:

Mélanie Marty. La tenture de Beauvais, Histoire de l'Empereur de Chine : une vision de l'Extrême-Orient en France à la fin du XVIIe siècle. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01092116

HAL Id: dumas-01092116

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01092116>

Submitted on 8 Dec 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

UFR des LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SPORTS

MASTER RECHERCHE

« CULTURE ARTS ET SOCIÉTÉ »

SPÉCIALITÉ ARTS : HISTOIRE, THÉORIES, PRATIQUES

PARCOURS HISTOIRE DE L'ART MODERNE

PREMIÈRE ANNÉE

La tenture de Beauvais, *Histoire de l'Empereur de Chine* : une vision de l'Extrême-Orient en France à la fin du XVIII^e siècle.

VOLUME 1/2

Travail d'Etude et de Recherche
Présenté par Mme Mélanie Marty

Sous la direction de M. le Professeur Dominique Dussol et M. Daniele Rivoletti

Juillet 2014

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier M. Daniele Rivoletti, attaché temporaire d'enseignement et de recherche, pour toute l'aide et l'attention dont il a fait preuve à mon égard. J'aimerais également remercier tout particulièrement M. Renaud Serrette, chargé d'études et de gestion scientifique au centre des monuments nationaux, et Mme. Marie-Hélène de Ribou, documentaliste au département des objets d'art du Louvre, pour le temps qu'ils m'ont accordé, l'accès aux dossiers d'œuvres qu'ils ont constitué, et la gentillesse dont ils ont fait preuve en m'apportant leur soutien. Je souhaiterais pareillement remercier tous les documentalistes, conservateurs, ou chargés d'études français et étrangers qui ont répondu à mon appel et accepté de m'offrir des informations précieuses sur les pièces en leur possession. Qu'il me soit donc permis de remercier Mme Claire Martin, documentaliste au musée du Petit Palais ; Dr. Y. Rainer, conservateur au département des costumes et textiles du Landesmuseum de Stuttgart ainsi que M. Chris Gebel, régisseur du même musée ; Dr. Christian Quaeitzsch, conservateur référent pour la Résidenz de Munich et le Palais de Nymphenburg ; M. Brian Fagan du Philadelphia Museum of Art ; M. Yorick Eustache, assistant de conservation au musée Leblanc-Duvernoy d'Auxerre et M. Philippe Amourette, régisseur des collections du même musée ; Mme. Annie Kemkaran-Smith, conservatrice des collections d'art à English Heritage ; Mme. Melissa Chumsky, chargée des catalogues au département des objets d'art européen chez Sotheby's New York ; Mme. Carole Hirardot, attachée de conservation au musée des Beaux-Arts du Mans ; M. Lester Orma, English Heritage ; Mme. Tatiana Lekhovich, conservatrice des textiles au département des arts décoratifs d'Europe de l'ouest au musée de l'Hermitage. J'offre également mes remerciements à Mme. Delphine Tonnelat, botaniste et médiatrice au Museum d'histoire naturelle de Toulouse, à M. Bernard Pichetto, restaurateur et spécialiste des épices, ainsi qu'à M. Alain Bunel, spécialiste de l'héraldique, pour leurs conseils avisés et leurs expertises. Enfin je voudrais exprimer ma plus sincère gratitude à M. Dominique Dussol, professeur d'histoire de l'art, pour m'avoir permis d'effectuer ces recherches et les avoir soutenues tout au long de l'année.

Ce mémoire est dédié aux mânes de mon père,

Avec la promesse de mon éternel amour.

Table des matières

Introduction.....	1
Première partie : Une œuvre d'art somptuaire à portée politique.	10
I. Statut de la tapisserie à la fin du XVIIe siècle : un objet d'art pour exprimer le luxe et la magnificence.	10
1. Commerce et statut traditionnel de la tapisserie durant le Grand Siècle.	10
2. Mentions archivistiques et premiers tirages : le sieur d'Isrode et le duc du Maine.	15
i. L'énigmatique sieur d'Isrode.	15
ii. Le duc du Maine (1670 -1736).	17
II. Un programme iconographique riche et élaboré qui illustre le principe de bonne gouvernance.....	20
1. L'exercice du pouvoir d'État, fonction militaire et de représentation.	21
2. La protection des sciences et des arts.	24
3. Les piliers de la santé d'un royaume : agriculture et commerce.....	26
III. Cercle de réception et rôles des aristocrates dans la commission.	29
1. Étude du corpus. Des destinataires prestigieux, reconstitution des sets de notables.	29
i. Le set du comte de Toulouse.	29
ii. Le set de François-Louis de Wittelsbach.	31
iii. Le set de Fleuriau d'Armenonville.....	33
2. Une présence troublante : les pièces à sujet féminin et les portraits de Madame de Maintenon et de la duchesse du Maine.....	34
Seconde partie : Un objet d'art décoratif témoin des recherches ornemanistes.	39
I. Usages de la tapisserie à la fin du XVIIe siècle : un bien meuble décoratif.	39
1. Usages et public traditionnel de la tapisserie.....	39

2.	Remarques sur les bordures et les dimensions : hypothèses de datation des différents tirages.	42
i.	Une évolution des bordures.	42
ii.	Variation dans les dimensions.....	45
II.	Les éléments décoratifs de la tapisserie et les recherches ornemanistes.....	48
1.	Orner pour enrichir : comparaison avec la tenture des Grotesques à fond jaune. 49	
2.	L'influence du style de Jean Ier Berain.	52
3.	Des motifs décoratifs qui renforcent l'impression d'exotisme.	54
III.	Un cercle d'artistes familiers de l'art des lices.....	57
1.	Les académiciens identifiés par les archives : Guy-Louis Vernansal le Vieux (1648 – 1728), Jean-Baptiste Monnoyer (1634 – 1699), Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653 – 1715).57	
2.	Méthode de travail et relation avec le directeur de la manufacture de Beauvais, Philippe Behagle.....	60
3.	Hypothèse quant au quatrième artiste : Jean Ier Berain (1640 – 1711).	64
	Troisième partie : La <i>Première tenture chinoise</i> et le goût pour la Chine.	69
I.	Un contexte propice à la création de nouveaux modèles.	69
1.	La vogue de l'Extrême-Orient à la cour de Louis XIV.	70
i.	Les visites d'orientaux à Versailles : le père Couplet et le converti de Nankin, les mandarins siamois en 1684, l'ambassade du Siam en 1686.....	70
ii.	La mission jésuite française de 1685.....	74
2.	Analyse du corpus et proposition de restitution de la série la plus commune.	76
II.	Un goût pour l'Orient qui se diffuse grâce aux importations et aux récits de voyages : les sources de la <i>Première tenture chinoise</i>	79
1.	Correspondance visuelle avec l'ouvrage d'Athanasius Kircher, <i>China monumentis</i> et les gravures tirées de l'Ambassade de la Compagnie des Indes orientales de Johannes Nieuhof.....	80

2.	Correspondance visuelle avec les objets d'importations.	83
3.	Sources écrites : morceaux choisis d'ouvrages sur la Chine de Mattéo Ricci et Ferdinand Verbiest.	86
III.	Une vision de la Chine fantasmée : marqueurs et projections du fabuleux empire de Cathay.....	89
1.	L'illusion de l'exotisme : les indicateurs significatifs de l'Orient.	90
2.	Limites des projections occidentales.	92
i.	La confusion des Orient : les Indes au XVIIe siècle.....	92
ii.	Occidentalisation de motifs.	95
	Conclusion	99
	Bibliographie	105
	Ouvrages.....	105
	Ouvrages scientifiques	106
	Catalogues d'exposition	109
	Articles.....	110
	Diplôme universitaire	113

INTRODUCTION

La tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, dite également *Première tenture chinoise*, est une série de tapisseries fabriquée pour la première fois par la manufacture royale de tapisserie de Beauvais entre 1684 et 1690. Elle a été par la suite l'objet de nombreux retissages. D'après les sources archivistiques les cartons ont été peints par les peintres Guy-Louis Vernansal (1648 – 1729), Jean-Baptiste Monnoyer (1636 – 1699), et Jean-Baptiste B(e)lin de Fontenay (1653 -1715). La participation d'un quatrième peintre et son identification restent débattues. Le premier tissage a été effectué sous la direction de Philippe Behagle, directeur de la manufacture de 1684 à 1705, en soie, laine et fils d'or et d'argent et a été acheté par le duc du Maine, fils illégitime de Madame de Montespan et de Louis XIV. Il a malheureusement aujourd'hui disparu, probablement anéanti lors des destructions révolutionnaires afin d'en extraire les métaux précieux. Un autre ensemble de dix pièces a été commandé peu après par son frère, le comte de Toulouse, dont les pièces subsistantes se trouvent réparties entre le J. Paul Getty Museum de Los Angeles (États-Unis) et le musée national du Château de Compiègne (France).

La série est composée de neuf scènes portraiturant le quotidien de la cour de Chine sous les empereurs de la dynastie Qing Shun-chih (r. 1644 – 1662) et K'ang-hsi (r. 1662 – 1723). Ainsi la tapisserie intitulée *Les Astronomes* figure un groupe d'astronomes discourant autour d'une sphère céleste et devant l'empereur. Les érudits ont été identifiés comme étant les missionnaires jésuites envoyés à la cour de Chine, notamment le père Adam Schall von Bell directeur de l'Observatoire de Pékin et conseiller de l'empereur Shun-chih. Il est probable que le jeune enfant soit le prince K'ang-hsi sous le règne duquel arriveront les missionnaires envoyés par Louis XIV. Enfin l'homme au livre pourrait être le père Ferdinand Verbiest (1623 – 1688), successeur du père Schall von Bell, et conseiller du futur empereur. La scène portant le titre *Le Thé de l'Impératrice* représente l'impératrice prenant une collation servie par trois suivantes sous une construction légère. L'une lui présente une corbeille de fruits, une autre lui sert le thé tandis que la troisième porte une ombrelle. Il s'agit de l'une des deux scènes portraiturant l'impératrice et dont l'empereur est absent. La troisième tapisserie se nomme *Le Retour de la chasse* et montre l'empereur encore équipé pour la chasse, avec arc et carquois, menant par la main l'impératrice jusqu'à ses trophées : une biche et des oiseaux. La scène prend place au sein d'une architecture élaborée composée de deux péristyles richement

décorés figurant la salle d'apparat du palais chinois. Les deux pièces suivantes ont été conçues comme un diptyque, elles figurent respectivement *L'Embarquement de l'Empereur* et *L'Embarquement de l'Impératrice*. La première tapisserie dépeint l'empereur ayant pris place dans une embarcation à la voile gonflée et regardant l'impératrice restée sur la rive tandis que la seconde présente l'impératrice et ses suivantes installées dans une embarcation similaire tandis que des amuseurs exécutent leurs numéros sur le quai. L'élément suivant de la série, *La Récolte des ananas*, évoque une végétation luxuriante dans laquelle évoluent deux groupes de cueilleurs. Le premier est occupé à la récolte des précieux fruits proprement dits tandis que le second, à l'arrière-plan, apporte des paniers pleins de fruits dans des bâtiments sur la gauche. Le cycle se poursuit avec *La Collation*, tapisserie représentant l'empereur et l'impératrice, entourés de leurs serviteurs, attablés autour d'une table basse ronde posée sur une petite estrade et sous un dais architectural où sont disposés les éléments d'une collation. Compte également parmi les scènes de l'ensemble *L'Empereur en voyage* où l'empereur est installé dans un palanquin, porté par quatre serviteurs, et est accompagné d'une escorte à cheval. Un peu en retrait et observant le cortège impérial se trouve le père Adam Schall von Bell debout sur les marches d'un temple païen. Enfin la tenture comporte une tapisserie intitulée *L'Audience de l'Empereur* qui figure l'empereur en majesté sur un trône à haut dossier recevant l'hommage de personnages prosternés. L'impératrice, assise sur un char à bras, à gauche de la scène, assiste à l'audience. L'ensemble prend place dans un décor architectural monumental identique à celui représenté dans *Le Retour de la chasse*. Une dixième scène a été identifiée dans l'ouvrage de Jules Badin¹ et reprise dans l'essai d'Adolph C. Cavallo² : *La Récolte du Thé*, mais si elle a effectivement existé, aucune pièce de cette scène ne nous est parvenue. L'ensemble s'appuie sur une connaissance littéraire de la cour de Pékin, à travers les récits de voyages, et en présente une vision occidentalisée et quelque peu imaginaire.

En tant qu'œuvre tissée l'ensemble de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* est constitué de différentes séries de tapisseries dont l'étude se doit d'être attentive aux enjeux et limites inhérents à ce médium de la figuration narrative. Le cycle de Beauvais s'inscrit ainsi dans une

¹ Jules Badin, *La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1909, p. 15.

² Adolph C. Cavallo, *Tapestries of Europe and Colonial Peru in the Museum of Fine Arts. The Emperor on a journey.*, Boston, 1970, p. 170-176.

production manufacturée qui se développe de manière cruciale dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Objets d'art somptuaire à forte valeur ajoutée les tapisseries occupent une place importante dans l'aménagement et la décoration des intérieurs de la haute aristocratie et de la bourgeoisie aisée très demandeuse de ce type de production¹. Elles intègrent de ce fait des éléments nécessaires à la fonction décorative, notamment les bordures, dont l'étude permet de mettre en avant des éléments de l'histoire du décor pendant cette période. L'ensemble beauvaisien peut donc illustrer le goût du public pour ce type de production artistique et son étude permettre d'appréhender la réception de ces cycles à la fin du Grand Siècle. D'autre part il importe de prendre en compte le fait que la création de cette tenture est le fait d'un entrepreneur et d'une manufacture de nature privée dont le but mercantile ne fait aucun doute.

Sujette à l'évolution de la mode et du goût la production de la manufacture royale de Beauvais s'inscrit dans l'air de son temps². La première suite chinoise de la manufacture picarde porte en elle des caractéristiques qui la rattachent au goût en matière de représentation narrative de son époque, affiliée à la manière de Charles Le Brun, tout en proposant des solutions plastiques inspirées par les recherches d'ornemanistes comme Jean le Berain. Elle se rapproche effectivement des grands cycles narratifs à thèmes mythologiques ou religieux qui étaient ordinairement le sujet des grands ensembles de tapisserie. D'autre part elle inclut des motifs typiques des arts décoratifs qu'elle mêle habilement avec les personnages et ses décors. Foncièrement lié à la peinture, l'art des lices autorise néanmoins la création d'un thème innovant qui s'inscrit dans le penchant pour l'exotisme mis au goût du jour sous le règne de Louis XIV. De par son thème même, *l'Histoire de l'Empereur de Chine* peut être rattachée au mouvement des chinoiseries. Le courant artistique désigné sous ce vocable fait référence à tout un pan de la production artistique influencé par le goût pour l'Extrême-Orient qui se développe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Est regroupé sous cette appellation un ensemble de créations occidentales qui ont été pensées à partir d'une vision de l'Orient haute en couleur et tout à fait poétique³. Conçue pour être un décor, la *Première Tenture chinoise* répond à cette définition et peut être admise à ce titre comme l'une des premières chinoiseries

¹ Fabienne Joubert et al., *Histoire de la tapisserie : en Europe, du Moyen âge à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, p. 141 – 159.

² Roger-Armand Weigert, *La tapisserie française*, Paris, Larousse, 1956, p. 135.

³ Hugh Honour, *Chinoiserie: the Vision of Cathay*, Londres, J. Murray, 1973, p. 1.

françaises de grande envergure à l'instar du Trianon de porcelaine construit sur le domaine de Versailles¹. Ainsi les recherches menées sur cet ensemble permettent de soulever l'intégration de toutes ces influences en un tout cohérent et attractif.

Au vu de la richesse des enjeux mis en œuvre par la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, l'étude de cette suite paraît pouvoir permettre de mieux appréhender divers éléments se reportant à l'histoire de l'art, du goût, des styles ainsi qu'à l'histoire de la tapisserie. C'est pourquoi le présent mémoire se propose de n'étudier que l'ensemble tissé par les ateliers de Beauvais sur les modèles de Vernansal, Monnoyer et Blin de Fontenay à l'exclusion des tapisseries qui ont été produites ultérieurement par des ateliers de Prusse suivant les mêmes modèles ou de la *Seconde Tenture chinoise*, tissée de 1743 à 1775, d'après des cartons de François Boucher. La multiplicité des tissages ainsi que le temps exceptionnellement long d'exploitation des modèles de la *Première Tenture chinoise* suffisent à démontrer le succès de cette œuvre. Il semble donc tout à fait pertinent de se concentrer sur le seul ensemble beauvaisien afin de le replacer de manière acceptable dans son contexte de création, de souligner la part que tient le médium dans la perception de ce cycle, et de le confronter avec cette inclination pour les Indes qui habite la France au tournant du siècle.

L'essentiel de l'historiographie concernant la suite beauvaisienne a été consacré à des études iconographiques. Les textes les plus anciens issus des recherches de Madeleine Jarry² et Edith A. Standen³ ont permis d'établir des correspondances entre les tapisseries et différentes gravures d'époque publiées entre 1665 et 1670 dans les ouvrages d'Athanasius Kircher⁴ et Johannes Nieuhof⁵. Ainsi les différents articles ou actes de colloques publiés dans les années 1975 – 80 par l'historienne de l'art française Madeleine Jarry ont permis d'identifier le père Adam Schall von Bell et d'inscrire l'ensemble comme un marqueur du goût pour la Chine en France. Les travaux d'Edith Standen, conservatrice spécialisée dans les textiles pour

¹ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 53 – 55.

² Madeleine Jarry, « Chinoiserie à la mode de Beauvais. », *Plaisir de France*, mai 1975, n° 429, p. 54 -59. Madeleine Jarry, « L'Exotisme au temps de Louis XIV : Tapisseries des Gobelins et de Beauvais », *Medizinhistorisches Journal*, 1976, vol. 11, p. 52 - 71.

³ Edith A. Standen, « The Story of the Emperor of China: a Beauvais tapestry series », *Metropolitan Museum Journal*, 1976, vol. 11, p. 103-117.

⁴ Athanasius Kircher, *La Chine d'Athanase Kirchere: ... illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantité de recherches de la nature & de l'art ... avec un dictionnaire chinois & françois ...*, traduit par F. S. Dalquié, Amsterdam, Jean Jansson et Héritiers d'Elizée Weyerstraet, 1670.

⁵ Johannes Nieuhof, *L'ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine, ou grand cam de Tartarie, faite par les Srs. Pierre de Goyer, & Jacob de Keyser*, Leyde, J. de Meurs, 1665.

le Metropolitan Museum of Art dans la seconde moitié du XXe siècle, publiés sensiblement à la même époque que les précédents ont permis de pousser l'analogie entre les gravures et les tapisseries tout en soulevant des questions quant à l'attribution des cartons aux peintres ainsi que sur leurs méthodes de travail. Les pièces où apparaissent des portraits identifiables ou des instruments d'époques, comme *Les Astronomes* ou *L'Audience de l'Empereur*, ont par la suite été très étudiées¹ par les universitaires. Charissa Bremer-David², conservatrice des textiles pour le Getty Museum où est conservé l'essentiel du set du comte de Toulouse, est l'auteur de nombreux articles concernant une ou plusieurs pièces dudit ensemble. Elle y poursuit l'analyse entamée par ses deux prédécesseurs et confirme par de multiples détails le travail documentaire ou du moins l'influence des publications contemporaines sur les artistes cartonniers. Enfin les articles de Thibaut Wolversperges³, parus dans le catalogue d'exposition *Pagodes et dragons* du musée Cernuschi, ainsi qu'une partie du mémoire de master de Morgane Mouillade⁴ sont consacrés à la question des sources iconographiques de la tenture, les derniers travaux incluant des références textuelles plus anciennes que les gravures.

De plus les premières analyses de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* ont établi un lien entre les tapisseries françaises et les missions d'évangélisation entreprises par la Compagnie de Jésus en Asie. L'article d'Adolph Cavallo (1967) et celui de Madeleine Jarry (1976) y ont vu les conséquences de la mission française partie pour la Chine en 1685. Ces chercheurs ont cru que le retour du père Bouvet en 1697 et la publication de son ouvrage *L'État présent de la Chine* pouvaient être le point de départ ayant incité à la création des tapisseries. Néanmoins les recherches suivantes, particulièrement les travaux anglo-saxons de mesdames Standen et Bremer-David ont permis d'invalider cette hypothèse en ramenant la date de création des cartons de la tenture avant 1690 et le départ de Jean-Baptiste Monnoyer pour l'Angleterre. Ces travaux ont ainsi relié les scènes décrites par le cycle beauvaisien aux travaux des jésuites flamands, par ailleurs connus en France par des publications, ainsi qu'à la

¹ Thomas P. Campbell (dir.), *Tapestry in the Baroque: threads of splendor*, New York, Metropolitan museum of art, 2007, p. 436.

² Charissa Bremer-David, *French tapestries & textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1997, p. 174 – 177.

³ Musée Cernuschi (dir.), *Pagodes et dragons: exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, cat. expo. (Paris, Musée Cernuschi, 24 février - 17 juin 2007), Paris, Paris musées, 2007, 295 p.

⁴ Morgane Mouillade, *Mémoire Première Tenture chinoise*, Paris X Nanterre, sous la direction du professeur Marianne Cojannot-Le Blanc, Paris, 2013.

visite d'une ambassade siamoise à Versailles¹. D'autre part les études anciennes d'Hélène Belevitch-Stankevitch² ou d'Henri Cordier³ sur la production de chinoiseries en France aux XVIIe et XVIIIe siècle ont permis de mettre en lumière les origines de ce mouvement artistique. La thèse de madame Belevitch-Stankevitch a notamment permis d'inscrire la naissance de cette mouvance de l'art français dans la cour de Louis XIV du temps de la gouvernance du cardinal Mazarin et a permis d'établir un modèle de diffusion des curiosités de la Chine partant de la cour pour toucher, au fil des décennies, toute la France⁴. La présence des tapisseries de *l'Histoire de l'Empereur de la Chine* dans cet ouvrage, bien que très brièvement mentionnées, participe de cette volonté des universitaires d'inclure la production de Behagle dans le développement des chinoiseries en France.

Il est essentiel de souligner l'importance des publications des archives de la manufacture de Beauvais à travers le travail et les ouvrages de deux administrateurs de cet établissement. Les recherches de Jules Badin⁵, parues en 1909, ont en effet permis de sauvegarder des pièces d'archives dont certaines ont été détruites par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi le mémorandum non daté mais de la main de Philippe Behagle donne de précieux renseignements quant aux premières éditions de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. La présence de noms de grands aristocrates, comme le duc du Maine et le comte de Toulouse, permet d'inscrire l'œuvre beauvaisienne dans son cercle premier de réception mais la mention d'un intermédiaire, le sieur d'Isrode, laisse pendante la question de la commande et du rôle de chacun dans la création de l'ensemble. Les informations plus récentes rassemblées par Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural⁶ ont permis de mieux comprendre l'organisation de la manufacture au temps de son second directeur et l'impulsion que celui-ci a donnée à la production malgré d'importantes difficultés financières. Leurs travaux ont ainsi permis de relever plus précisément certaines dates de ventes de la *Première Tenture chinoise* à différents particuliers tout au long de sa production. Enfin ces documents archivistiques ont également permis l'attribution des cartons de la tenture à trois artistes

¹ Charissa Bremer-David, *op. cit.*, p. 174 – 177.

² Hélène Belevitch-Stankevitch, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, Jouve, 1910, 272 p.

³ Henri Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, H. Laurens, 1910, 138 p.

⁴ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*; Alain Gruber, « Chinoiseries » dans *L'art décoratif en Europe*, Paris, France, Citadelles et Mazenod, 1992, vol. 2, p. 253. ; Hugh Honour, *op. cit.*, p. 57.

⁵ Jules Badin, *op. cit.*

⁶ Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *Beauvais: Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, Centre national des arts plastiques, 1992, 174 p.

parisiens en dépit du fait que les modèles aient disparu. Néanmoins une zone d'ombres subsiste et la question du quatrième artiste, suscitée par les termes qui apparaissent dans le mémoire de Behagle, est toujours débattue. Plusieurs noms ont été soulevés au fil des différents travaux sur le sujet, tous liés à un cercle d'artistes proche des lissiers avec parfois des incohérences sur les dates. Mais faute de nouvelles informations les historiens de l'art ont été réduits à proposer de multiples hypothèses pour essayer de palier à ce défaut.

Dans ce cadre de réflexion il apparaît que la question de la réception de la tenture dans son ensemble a été plus ou moins négligée. Or le succès du premier cycle chinois est constant durant les quelques quarante années de sa production. En dépit de la difficulté de retracer des historiques précis pour chaque pièce, nombre d'entre elles étant la propriété de collectionneurs privés, certaines pièces appartenant à des collections muséales ont bénéficié de recherches approfondies ou portent encore des marques qui permettent d'établir une partie au moins de leur histoire. L'établissement d'un corpus¹ pour le présent mémoire, constitué en collaboration avec les documentalistes de différentes institutions (musées, fondations, commissaires-priseurs), a permis de mettre en lumière quelques cent vingt-quatre tapisseries distinctes dont les différences permettent de tenter une lecture de la réception de cette œuvre durant les quatre décennies de sa production. Or il paraît indispensable d'envisager cet aspect de la vie de l'œuvre afin de comprendre le message et l'histoire qu'elle véhicule. En effet il semble essentiel à la bonne compréhension d'une œuvre d'ajouter à l'étude de son esthétique celle des effets qu'elle a produits et de l'accueil qu'elle a reçu².

À cet aspect important il faut ajouter la question du médium souvent mise de côté par les universitaires. Pourtant le choix de traiter ce sujet par le biais de tapisseries apparaît comme central car il impose de nombreuses contraintes – notamment sur la question de l'usage et du statut de l'œuvre – qui sont propres à ce support. La perception de la tapisserie a beaucoup changé au fur et à mesure du développement de la peinture et de l'évolution de l'architecture d'intérieur avec l'apparition du concept de distribution. Cette conception de la tapisserie a conduit à ne prendre en compte que sa part décorative et ornementale en délaissant l'aspect ostentatoire et somptuaire pourtant inséparable de l'art des lices à la période moderne.

¹ Voir Annexes – Corpus.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 2005, p. 244 – 245.

L'inscription de la tenture chinoise de Beauvais dans le courant des chinoiseries a été soulevée dès les premières études sur le sujet puisque l'ensemble a pour but de dépeindre ce que les Français pensaient être le quotidien à la cour de Pékin. Le contexte historique, l'accroissement des importations et des récits de voyages ont permis l'installation de codes de représentation correspondant au lointain empire asiatique. Néanmoins cette représentation de l'altérité n'est pas exempte d'inexactitudes et d'approximations qui relèvent des projections occidentales usuelles. Il s'agit ici d'oublier la connotation péjorative qui a été associée au terme de chinoiserie depuis le XIXe siècle pour lui rendre une acception beaucoup plus neutre et principalement occidentale comme l'a fait Hugh Honour dans son ouvrage paru en 1973. Ainsi il sera possible d'envisager la production beauvaisienne non pas sous l'angle de l'exactitude ethnographique, comme cela a déjà été fait, mais plutôt comme une représentation donnant des clefs pour mieux comprendre comment les Français percevaient la civilisation chinoise et les contrées lointaines situées à l'autre bout du globe.

C'est par le biais de ces questionnements que ce mémoire aborde l'étude de la suite de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. Ainsi l'essai qui suit tente d'apporter des éléments de réponse aux questions suivantes : d'une part comment la *Première Tenture chinoise* répond-elle au goût et aux impératifs qui régissent l'art de la tapisserie ? Et d'autre part que révèle la représentation de la cour de Chine offerte par la tenture de Beauvais sur la perception du Céleste Empire par les occidentaux à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe ?

Afin de répondre à cette problématique l'analyse proposée ici se décompose en trois temps. Il sera d'abord question de la tenture en tant qu'œuvre d'art somptuaire dont l'iconographie a été adaptée au premier cercle de spectateurs. Ainsi sera abordée la question du statut de la tapisserie pour les grands mécènes de la fin du Grand Siècle, puis l'analyse de l'iconographie prise sous l'angle d'un discours politique et enfin la place des premiers récipiendaires dans la question épineuse du commanditaire.

Dans un second temps l'examen de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* aura pour but d'inscrire l'ensemble dans les recherches ornemanistes de son époque. Par conséquent il sera important d'évoquer l'usage de la tapisserie à la fin du XVIIe siècle avant de détailler les motifs décoratifs et exotiques présents dans le cycle de Beauvais, pour finalement traiter de la question des artistes ayant participé à cette création.

Enfin dans une troisième et dernière partie il sera fait état des relations qu'entretient la production de Philippe Behagle avec le goût pour la Chine tel qu'il est apparu en France au tournant du siècle. Il s'agira d'examiner le contexte sinophile, ainsi que les sources qui ont permis l'identification de la tapisserie comme étant chinoise et enfin d'analyser les limites des projections occidentales qui ont conduit les artistes à produire non pas une image de la Chine mais celle d'un royaume rêvé.

PREMIÈRE PARTIE : UNE ŒUVRE D'ART SOMPTUAIRE À PORTÉE POLITIQUE.

I. Statut de la tapisserie à la fin du XVIIe siècle : un objet d'art pour exprimer le luxe et la magnificence.

La façon dont nous observons et étudions la tapisserie est aujourd'hui encore grandement influencée par des concepts issus des siècles précédents. Le changement de posture intellectuelle vis-à-vis de la peinture, initié par Vasari et poursuivi par les institutions académiques lors des siècles suivants, nous pousse à minimiser le rôle de ce médium essentiel de l'art de cour du Grand Siècle. Or la distinction qui existe actuellement entre la peinture, parangon des Beaux-Arts, et la tapisserie, archétype de l'objet d'art, n'existait probablement pas dans la vision des mécènes et amateurs du XVIIe siècle. La tradition de critique d'une œuvre picturale en Occident, héritière de la pensée « vasarienne », particulièrement la place accordée au travail autographe, s'accorde mal avec la pratique de la tapisserie. Il est donc important de garder à l'esprit cette différence primordiale lors d'une étude portant sur une tenture¹.

1. Commerce et statut traditionnel de la tapisserie durant le Grand Siècle.

Issues de la tradition médiévale les tapisseries sont des produits manufacturés qui se retrouvent parmi les biens et les richesses d'une clientèle variée. Petite noblesse et bourgeoisie acquièrent des pièces simples, verdure ou scènes historiées, adaptées aux dimensions de la pièce ainsi meublée. Des études, résultant du dépouillement de nombreux inventaires après décès de parisiens entre les années 1640 et 1790, montrent que soixante-quinze pour cent des foyers possèdent une pièce de tapisserie.² La plupart de ces pièces sont des « tapisseries des Marches » réalisées par les ateliers d'Aubusson et Felletin dont la production était destinée au marché de milieu et bas de gamme. Les classes sociales aisées et dominantes, acquièrent en revanche des œuvres riches et nombreuses. Les souverains et membres des familles royales d'Europe, les grands aristocrates comme la haute bourgeoisie qui en copie les manières, notamment les financiers, forment la base de la clientèle des grands ateliers de productions français et européens.

¹ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 325 -326.

² Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 408.

En France, les rois comme Henri IV et son fils Louis XIII se sont montrés particulièrement intéressés par la production des lissiers. Les collections royales se montrent assez étendues pour être prêtées plusieurs fois au chapitre de la cathédrale Notre-Dame de Paris afin de l'orner lors de cérémonies publiques¹. Manifestation traditionnelle de la magnificence régaliennne la tapisserie trouve une nouvelle dimension grâce au patronage de Louis XIV et de ses ministres successifs : le cardinal Mazarin (1602 – 1661), Jean-Baptiste Colbert (1619 – 1683) et Jean-François Le Tellier, marquis de Louvois (1641 – 1691). Aristocrates civils ou ecclésiastiques réunissent également de grands ensembles de tapisseries soit par goût soit par ostentation. Elle reste pour ses principaux patrons une forme traditionnelle de l'art figuratif adaptée à la décoration de grands espaces muraux². En effet les notables qui peuvent s'offrir ce type de décor dispendieux sont également les propriétaires de palais et de châteaux dans lesquels se retrouvent de vastes salles à décorer. Bien que l'étude d'Antoine Schnapper en 1994 se préoccupe essentiellement de peintures et de sculptures on relève tout de même la présence persistante de la tapisserie dans la liste des œuvres présentes dans les inventaires après décès des grands notables comme le Grand Condé, les Guises ou encore Antoine d'Aumont de Rochebaron, maréchal de France. Il ressort par ailleurs de cette étude que les prix des tentures s'avèrent sans commune mesure avec les prix des peintures mêmes les plus estimées. Ainsi les travaux menés autour de la collection d'œuvres d'art de Jules Mazarin ont permis d'estimer la part que représentaient ces biens dans la fortune du cardinal. Sa collection de tapisseries est estimée à quelques quatre cent mille livres tandis que les peintures atteignent seulement deux cent soixante-dix mille livres³. Mais il est vrai que le cardinal a montré une extraordinaire passion pour la tapisserie en donnant des ordres très précis sur les achats qu'il souhaitait et dont nous conservons la trace dans sa correspondance avec Colbert.⁴

La production est alors dominée par la tapisserie flamande et au début du XVIIe siècle bon nombre d'amateurs français possèdent plus de tentures des Flandres que de tentures françaises. C'est afin d'endiguer l'important flux d'importation qu'a été mise en place dans le royaume une politique économique favorable à l'établissement de manufactures sur le

¹ Fabienne Joubert et al., *op. cit.*, p. 142.

² Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p. 17.

³ Antoine Schnapper, *Curieux du Grand siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, 2e édition, Paris, Flammarion, 2005, p.214.

⁴ Antoine Schnapper, *op. cit.*, p. 192.

territoire¹. Tout d'abord, Henri IV attira à Paris des maîtres-tapissiers flamands, Marc de Comans et François de la Planche, qu'il installa dans les ateliers du Louvre. Cette protection prend une tout autre ampleur sous le règne de Louis XIV et l'influence de Jean-Baptiste Colbert avec la fondation de la manufacture des meubles de la Couronne dans l'enclos des Gobelins en 1662. Dans cette immense entreprise dédiée à la splendeur royale, la manufacture de tapisserie des Gobelins, divisée en plusieurs ateliers de hautes et basses lisses, travaille essentiellement pour le Roi à quelques exceptions près.

Afin de répondre à la demande des aristocrates et de la riche bourgeoisie, Colbert et Louis XIV encouragent la fondation de manufactures privées. Grâce à des subventions conséquentes ainsi qu'à de nombreux privilèges financiers et juridiques, la manufacture royale de Beauvais est fondée le 5 août 1664.² Malgré une production de qualité et le soutien de la couronne de France qui achète de nombreuses pièces tombées des métiers de Beauvais, l'entreprise est mise à mal par d'importantes difficultés financières. Le premier entrepreneur, Louis Hinart, est contraint de se retirer au bord de la ruine, son successeur Philippe Behagle est nommé directeur de la manufacture le 21 février 1684 par Louvois avec les mêmes privilèges mais avec un subside du trésor royal nettement inférieur³.

À partir de ce moment-là l'entière propriété de la manufacture revient au Roi, le directeur n'étant que le gérant et le garant de la rentabilité de l'établissement. Néanmoins celui-ci doit subvenir seul à ses besoins, le coût de fonctionnement devait être couvert par la vente des tapisseries. À cette fin Behagle eut recours à plusieurs magasins afin d'écouler ses réalisations. Un acte notarié du 13 juin 1684⁴ révèle son association avec deux tapissiers d'origine flamande, Jean Baert et Jooris Blommaert, le premier devant assurer l'écoulement des tapisseries beauvaisiennes au magasin de Paris situé rue du Petit-Lyon. Cette association de courte durée est rompue au plus tard en 1688⁵. Cela explique peut-être pourquoi en 1692 est indiqué un second magasin de tapisserie de Beauvais, rue de Richelieu. Il est également important de relever qu'afin de concurrencer la production flamande sur le marché italien, Behagle ouvre également un magasin à Lyon. Si malheureusement la plupart des archives ont

¹ Fabienne Joubert et al., *op. cit.*, p. 140.

² Jean Cural et Chantal Gastinel-Cural, *op.cit.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p.17.

⁴ Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p..

⁵ Jean Cural et Chantal Gastinel-Cural, *op. cit.*, p. 18.

disparu, un mémoire non daté mais de la main de Behagle nous est parvenu et a été publié pour la première fois par Jules Badin en 1909. Ce document, bien que lacunaire, fournit des informations sur les prix pratiqués par la manufacture. On constate ainsi que le directeur se réjouit de la vente d'une tenture chinoise : « *Autre tenture faict après le mesme 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.* »¹ Ces indications de sommes conséquentes s'accompagnent de la mention du nom des acheteurs et l'on retrouve ainsi la liste de clients prestigieux : le prince de Condé ; le duc du Maine et le comte de Toulouse, fils légitimés de Louis XIV et Madame de Montespan ; le duc Duras, maréchal de France ; le chancelier Boucherat ; l'archevêque de Reims. À l'étranger les ducs de Bavière, de Saxe et de Savoie s'adressent à la manufacture qui a également tissé une tenture pour le nonce du pape².

Le commerce de la tapisserie est donc un marché du luxe qui s'organise entre la commande directe aux ateliers des tapissiers, l'achat au magasin de tentures en vogue ou d'époque, et la revente de pièces anciennes et modernes lors de grandes ventes après décès ou de saisies. Ce fut par exemple le cas de la vente du Commonwealth organisée par le Parlement anglais le 30 juin 1649. Il est important de noter à quel point ce genre de vente a pu être le théâtre de la rivalité de certains amateurs, comme le cardinal Mazarin et Don Luis Menéndez de Haro y Sotomayor, conseiller du roi d'Espagne Philippe IV³. Les efforts fournis par ces deux aristocrates et les sommes très importantes qu'ils ont offertes pour l'acquisition des tapisseries de la collection royale anglaise poussent à s'interroger sur le statut de ce médium durant le XVIIe siècle.

Le prix très élevé des tentures peut s'expliquer par le choix des matières (laines et soies, parfois fils métalliques d'or ou d'argent), par l'emploi d'une main d'œuvre nombreuse et hautement qualifiée, et par le temps nécessaire à leur réalisation. Il s'agit là probablement d'un des facteurs majeurs de la diffusion des tapisseries auprès des mécènes de l'époque, perçues comme un excellent placement financier, elles étaient en partie appréciées pour la somme d'argent considérable qu'elles représentaient. Les inventaires après décès sont, une fois encore, très révélateurs puisqu'ils indiquent le plus souvent la liste des tapisseries

¹ Archives nationales F¹² 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*

³ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 333 – 338.

immédiatement après celle reprenant les biens d'orfèvrerie¹. Dans cette optique il faut reconnaître à la tapisserie une fonction diacritique, volontiers ostentatoire, qui lui vaut le qualificatif d'art somptuaire exprimant la richesse. Cette richesse matérielle assure la démonstration physique de la richesse et du pouvoir. La tapisserie fait donc partie intégrante des fastes de l'aristocratie et témoigne de la magnificence des princes. La fondation de manufactures aussi importantes que les Gobelins et Beauvais, associée à la véritable volonté politique de voir se développer en France le marché de la tapisserie, soutient la perception de la tapisserie comme médium privilégié de l'art de cour. Dans ce cadre, et au vu des dimensions imposantes des tentures, elle permet également une véritable mise en scène du pouvoir. L'exaltation du souverain, la vision idéalisée de la vie princière, est une thématique régulière de l'art des lisses. Ainsi la tenture de *l'Histoire du Roi* réalisée aux Gobelins ou bien la tenture des *Conquêtes du roi Louis XIV* tissée par Behagle à Beauvais, correspondent bien à cette fonction qui flatte la grandeur et la dignité royale en exaltant la personne du roi dans ces cas précis et plus généralement du commanditaire. Elle fait ainsi figure de médium de prestige par excellence dont la taille permet le développement de programmes iconographiques complexes. Le témoignage d'André Félibien est à ce propos éloquent : « *Rien qui se conserve mieux que les tapisseries, c'est le moyen le plus assuré pour conserver long-temps, & mesme pour multiplier les tableaux des plus sçavans hommes: c'est l'ornement le plus riche & le plus commode dont on puisse parer les dedans d'un Palais.* »² La pratique de l'art des lisses intéresse donc également bel et bien les artistes académiciens, et nombreux sont les peintres qui fournissent modèles ou cartons aux différents ateliers. Elle fait également l'objet de réflexions artistiques et de théorisation de la part d'amateur d'art comme en témoigne le journal de Cassiano dal Pozzo, écrit lors de son séjour à Paris et à Madrid en 1625 et 1626 et les notes très précises qui y figurent distinguant leurs qualités matérielles, la qualité de l'iconographie et établissant des comparaisons avec d'autres tentures, du même sujet, connues de l'érudit³.

¹ Fabienne Joubert et al., *op. cit.*, p. 152.

² Cité par Antoine Schnapper, *op. cit.*, p. 45 – 46.

³ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 329.

2. *Mentions archivistiques et premiers tirages : le sieur d'Isrode et le duc du Maine.*

i. L'énigmatique sieur d'Isrode.

Le nom d'Isrode est mentionné trois fois dans le mémorandum écrit par Philippe Behagle. Le directeur de la manufacture de Beauvais l'identifie à cette occasion comme l'acheteur de trois éditions de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*¹ dont le premier tirage à fils d'or. Ce nom nous reste très hermétique, en effet aucune autre mention d'un sieur d'Isrode n'apparaît dans d'autres documents liés à la manufacture ou à la pratique du commerce de la tapisserie. Vu la position d'acquéreur en contact direct avec le directeur de la manufacture et la revente du premier tirage au duc du Maine, cet homme est probablement un intermédiaire connu de Behagle par un surnom ou dont le nom nous est parvenu déformé.

Le commerce de luxe fait partie d'un domaine de réflexion en plein essor. Les colloques internationaux portant sur l'histoire du commerce de luxe qui se sont déroulés en 2006 et 2012, respectivement à Paris et à Lyon, ont permis de reconstituer les réseaux marchands et une histoire matérielle essentiels à la bonne compréhension de la diffusion d'œuvres tel que les tentures de Beauvais. Ainsi de la Renaissance à la Belle Époque les centres de consommation et de diffusion de ce commerce se situent dans les capitales et les cours européennes. Là sont réunis tous les acteurs indispensables dont l'activité stimule la production de biens de luxe² : artisans, marchands et acheteurs mais également fournisseurs et informateurs. L'étude de Max Tillmann³ a révélé notamment l'importance et la place du marchand mercier dans l'ameublement d'un logis aristocratique et la capacité qu'il avait de répondre à une très forte demande d'objets d'art. Ce type de marchand, faisant commerce du luxe, devait posséder quelques qualités essentielles. D'une part, il devait se montrer assez fortuné pour avancer l'argent nécessaire à la réalisation d'œuvres rares comme des pièces d'ameublement ou des objets d'arts tels que des porcelaines montées sur des bronzes. En effet ces marchands payaient pour la matière première et la façon c'est-à-dire la valeur

¹ Archives nationales F¹² 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 13.

² Benoit Saint-Cast, *Compte rendu de colloque: Le commerce du luxe, le luxe du commerce*, colloque de l'Association Française d'Histoire économique, Lyon, 21 – 23 novembre 2012, <http://afhe.hypotheses.org/1881>, 20 janvier 2013, [consulté le 13 mars 2014].

³ Max Tillmann, « Les achats d'objets d'art de l'électeur de Bavière pendant son séjour en France (1708 – 1715). » dans Stéphane Castelluccio, *Le commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles : échanges nationaux et internationaux*, Bern Berlin Bruxelles [etc.], P. Lang, 2009.

ajoutée par l'artisan. Bien sûr en travaillant sur commande ces intermédiaires ne pratiquaient ainsi qu'une avance, la somme globale devait leur être payée par le commanditaire. Néanmoins au vu de la difficulté notable de certains aristocrates à rétribuer les négociants, il fallait que ces gens-là aient une fortune propre pour supporter l'investissement demandé. D'autre part, ces commerçants doivent avoir des connaissances sur les manières de cour ainsi que sur les pratiques du monde artistique. Effectivement, pour répondre aux goûts de leurs clients il leur faut des acquis en matière d'esthétique tout en ayant un réseau de connaissances suffisant dans le monde de l'artisanat. Ce réseau leur permet de répondre aux attentes particulières de leurs clients exigeants, voire même d'anticiper ou de susciter le changement du goût et d'assurer ainsi leur réussite marchande. Ces pratiques ont été relevées dans le domaine des « curiosités » pour ce qui concerne la seconde moitié du XVIIe siècle et se sont développées dans tous les domaines du luxe durant le XVIIIe siècle. Il semble raisonnable de les étendre au monde de la tapisserie parisienne de la fin du XVIIe siècle, d'autant plus que cette pratique de bailleur de fonds est tout à fait courante dans le milieu des marchands-tapisseries flamands. À défaut d'informations contradictoires nous pouvons supposer que ces diverses qualités s'appliquent au mystérieux M. d'Isrode.

L'achat de trois sets différents dont l'un seulement présente des caractéristiques qui permettent à l'artisan d'identifier le destinataire (probablement une bordure ouvragée) soulève de nombreuses questions sur le statut et la profession de cet homme. Si nous nous référons au corpus constitué pour cette étude, deux pièces, en dehors des pièces du comte de Toulouse, portent la marque BEHAGLE inscrite en toutes lettres. La première pièce représente *l'Embarquement de l'Empereur*, elle a été récemment acquise par le musée du Louvre Abu Dhabi, où la marque du lissier est inscrite en trompe l'œil sur le quai en bas à droite de la pièce. L'autre pièce, un tissage de *l'Embarquement de l'Impératrice*, actuellement dans une collection privée, porte la même inscription. Ces deux pièces présentent des bordures simples qui simulent des cadres en bois dépourvus de toutes marques. Par conséquent elles devaient pouvoir être mises en vente dans un magasin ou acquises par un marchand sans réelle commission. Parallèlement le memento de Philippe Behagle laisse entendre qu'il a déjà fait et vendu des tapisseries destinées à l'exportation, notamment du modèle des *Grotesques à fond jaune* : « Duc de Saxe a acheté une à Brusselle, aussy dudit

dessin de grotex. »¹ et plus loin « *Grotex commun, fait sur le mesme dessin, vendu plusieurs tentures pour Danemarq.* »² Si ce n'était ce rôle curieux d'intermédiaire pour le compte du duc du Maine il aurait été aisé de prendre le « sieur d'Isrode » pour un marchand-tapissier étranger qui, ayant entendu parler du succès des nouvelles tentures de la manufacture de Beauvais, s'en serait porté acquéreur. Le défaut essentiel de documents relatifs à la commande des cartons de la *Première Tenture chinoise* comme du premier tissage nous empêche hélas de trancher la question ou de formuler autre chose que des hypothèses.

ii. Le duc du Maine (1670 -1736).

Louis-Auguste de Bourbon est le fils aîné de Louis XIV et de Madame de Montespan. Son éducation est confiée à la veuve Scarron, future madame de Maintenon. Lorsqu'il est reconnu avec ses frères et sœurs en 1673, il est titré duc du Maine. Bien qu'illégitime le duc du Maine n'en reste pas moins membre de la famille royale et la reconnaissance de son père lui vaut de porter le titre d'Enfant de France. Le duc se marie à Versailles en 1692 avec Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, princesse du sang, en dépit de la mésalliance que représente cette union pour l'épousée. Le couple vit entre ses appartements de Versailles, le château de Sceaux et l'hôtel du Maine à Paris. Décrit par certains courtisans comme un homme intelligent et cultivé³, le duc est néanmoins vivement critiqué par le duc de Saint-Simon dans ses *Mémoires*, notamment en raison de conflit de préséance⁴.

Par le mémorandum⁵ de Philippe Behagle nous savons que le duc du Maine est l'acheteur du premier tissage de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. Selon les dires du directeur de la manufacture de Beauvais ce tirage était enrichi de fils d'or et coûta à Louis-Auguste la somme de vingt mille livres. L'inventaire après décès du duc permet de savoir que ce set était constitué de neuf pièces, trois pièces sont notées dans l'inventaire⁶ dressé le 4 juin 1736 à l'hôtel du Maine, rue de Bourbon, à Paris et six autres pièces sont inscrites dans l'inventaire⁷

¹ Archives nationales F¹² 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*

³ Morgane Mouillade, *op. cit.*

⁴ Louis de Rouvroy duc de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence. Collationnés sur le ms. original par M. Chéruel ; et précédés d'une notice biographique par M. Sainte-Beuve,...*, tome 1, chapitre X, L. Hachette (Paris), 1856, p. 176.

⁵ Archives nationales F¹² 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 13.

⁶ Cité par Mireille Rambaud, *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art*, 2 vol., vol. 2, S.E.V.P.E.N., 1964, p. 1086.

⁷ *Ibid.*

établi le même jour au château de Sceaux. La valeur de la tenture est alors évaluée à huit mille cent livres. Un tel écart de prix semble compréhensible au vu du contexte. En effet les diverses études menées sur ce genre de documents ont prouvé la très nette tendance de ces estimations à baisser les prix des biens évalués.

La place de premier acquéreur, malgré la présence d'un intermédiaire, a poussé certains auteurs¹ à attribuer au duc du Maine la position de commanditaire, responsable du programme iconographique. Cependant il faut rappeler l'âge du duc au moment des faits : la création des cartons de la *Première tenture chinoise* de Beauvais intervient au plus tôt en 1684, à la prise de fonction de Philippe Behagle, et au plus tard en 1690, date du départ d'un des peintres cartonniers pour Londres. Le duc aurait alors entre quatorze et vingt ans, âge tendre pour concevoir un programme aussi détaillé comme nous l'exposerons en suivant. De plus il faut relever que, malgré le témoignage positif de quelques courtisans et notamment d'un des missionnaires jésuites envoyés en Chine, le duc du Maine n'est pas connu pour son mécénat ni même pour sa curiosité en matière artistique. Les études réalisées sur le compte de son couple ont plutôt mis en avant l'influence de sa femme et de la « petite cour de Sceaux » dans la stimulation des arts que son propre rôle. Lorsque le mécénat du fils illégitime de Louis XIV s'exerce c'est avant tout dans le cadre de son château de Sceaux qu'il acquière des Seignelay en 1700. Il engage alors d'importants travaux d'architecture et d'aménagement du château et de son parc afin de posséder un domaine dont la magnificence s'accorde avec son rang². Si le goût du jeune duc semble s'accorder avec le thème chinois du cycle de Beauvais, il paraît péremptoire de lui en attribuer seul la paternité. Il est en revanche plus probable d'y voir la pensée et la main d'un conseiller, d'un érudit plus au fait des références littéraires que le duc et qui aurait à la fois conçu les sujets et fourni les références aux artistes. Cette pratique est par ailleurs relativement courante au XVIIe siècle. La lecture d'une lettre de Jacques de La Cassagne de l'Académie française à Jean-Baptiste Colbert permet de s'apercevoir de l'influence des érudits sur les programmes iconographiques régaliens. On y lit que le savant a : « *envoyé à M. Lebrun les grandes et petites inscriptions avec les relations de la paix et du*

¹ Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 117 et Morgane Mouillade, *op. cit.*

² Catherine Cessac et Manuel Couvreur (dir.), *La duchesse du Maine (1676-1753) : une mécène à la croisée des arts et des siècles* [actes d'un colloque tenu du 25 au 27 septembre 2003 à l'Orangerie du Château de Sceaux], Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 2003.

mariage... »¹ assurant ainsi que le premier peintre du roi n'assumait pas seul le choix des emblèmes et allégories qui parsèment ses œuvres aux Gobelins. D'autre part certaines études ont permis de mettre en lumière l'utilisation par Colbert de la Petite Académie, fondée en 1663, dans le contrôle qu'il exerce sur les activités de Charles Le Brun. Ce groupe de savants permet au ministre de discuter du fond des tableaux de l'artiste et du langage allégorique qui est déployé pour illustrer un discours politique². Imitant le roi dans bien des domaines il est fort probable que la grande aristocratie française, lorsqu'elle se soucie de création artistique, ait recours aux mêmes procédés afin de garantir un propos cohérent, subtil et de bon goût. Il faut cependant souligner que le duc du Maine ne reste pas moins un acheteur de prestige pour la tenture de Beauvais et un client remarquable de la manufacture. Le rang social qu'il occupe prouve combien la production ambitieuse de la manufacture était capable de répondre aux goûts et aux nécessités d'ostentation de grands aristocrates.

Il faut dire quelques mots de la destinée du set du Maine. On retrouve trace plus tard des mêmes pièces dans *l'État des meubles que SAS madame la Duchesse du Maine veut prendre à Sceaux*³ et dans son inventaire après décès⁴ dressé en 1753. Faisant partie du mobilier des chambres à coucher de la duchesse à l'hôtel de Biron comme au château de Sceaux, les tapisseries sont alors prisées pour un total de dix mille sept cents livres. Si les archives restent muettes sur le devenir du set après la mort de la duchesse il est probable qu'il ait été transmis à ses fils survivants, le prince de Dombes et le comte d'Eu. À la mort du dernier héritier direct en 1775, les tapisseries ont dû être léguées, avec le reste des biens de Sceaux, à Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de Penthièvre, qui réunit entre ses mains l'héritage des deux frères illégitimes : le duc du Maine et le comte de Toulouse. Il est très vraisemblable que lors de la confiscation des biens de cet aristocrate, qui a eu lieu en 1793 pendant la Révolution, ou lors de la destruction du château de Sceaux au début du XIXe siècle, les pièces de cet ensemble aient été détruites. Cette hypothèse malheureuse est d'autant plus réaliste du fait de la

¹ Jean-Baptiste Colbert et Jacques de La Cassagne, « Lettre de Jacques de La Cassagne (membre de l'Académie française) à Jean-Baptiste Colbert (ministre d'Etat) datée du 12 mars 1664, à Paris », *Les Correspondances administratives sous le règne de Louis XIV*, 1855, vol. 4, n° 1, p. 534.

² Christophe Pincemaille, « La guerre de Hollande dans le programme iconographique de la grande galerie de Versailles », *Histoire, économie et société*, 1985, vol. 4, n° 3, p. 313-333.

³ Cécile Dupont-Logié, *Une journée à la cour de la duchesse du Maine*. cat. expo. (Musée de l'Île-de-France-Domaine de Sceaux, 24 septembre 2003 - 12 janvier 2004), Sceaux, Le Musée, 2003, p. 97.

⁴ *Ibid.*

présence de fils de métal précieux dans la tapisserie, les œuvres de ce type pouvaient être brûlées afin d'en extraire l'or et l'argent qu'elles contenaient. Enfin il faut signaler que nonobstant de minutieuses recherches aucune pièce portant les armoiries de Louis-Auguste de Bourbon n'a pu être retrouvée parmi la multitude de pièces répertoriées.

II. Un programme iconographique riche et élaboré qui illustre le principe de bonne gouvernance.

Comme il a été exposé lors de la partie précédente la tapisserie, de par ses dimensions, sa richesse et ses protecteurs, est un médium qui se prête bien à la réalisation de grands décors narratifs à l'iconographie complexe. La *Première Tenture chinoise* de la manufacture de Beauvais présente ainsi un programme articulé autour des devoirs et des obligations d'un bon prince envers son royaume. Les ouvrages publiés en français au XVIIe siècle qui donnent à lire les impressions et réflexions de voyageurs partis pour la Chine s'attardent sur la structure politique de l'Empire du milieu et en vantent la bonne organisation étatique¹. De plus il est important de souligner que les échanges de la France avec l'Empire du milieu sont historiquement tardifs et relèvent d'une volonté politique de la part du roi et de ses principaux ministres². Cette volonté se traduit par l'envoi de six missionnaires agrégés de l'Académie des Sciences de Paris en 1685 à Pékin. L'appui politique qu'ont reçu ces jésuites n'est nullement un mystère en France, et la tenture, réalisée à la même période, s'inscrit dans ce type de discours en illustrant la puissance de ce lointain empire et en la mettant en parallèle avec la puissance française. C'est pourquoi bien qu'elle ait été réalisée pour un fils naturel de Louis XIV il est possible d'établir des liens avec le discours sous-tendu par la tenture de *l'Histoire du roi*, adressée au souverain. De ce fait la réalisation beauvaisienne peut être située dans le cadre d'un mécénat aristocratique qui participe d'un souci de comparaison avec la cour et qui traduit une nécessité de munificence proportionnée aux antagonismes qui opposent les différentes branches de la famille royale³.

¹ Athanasius Kircher, *op. cit.*, p. 226.

² Jean-Pierre Duteil, *Le mandat du ciel: le rôle des Jésuites en Chine, de la mort de François-Xavier à la dissolution de la Compagnie de Jésus (1552-1774)*, Éditions Quae, 1994, p. 41.

³ Catherine Cessac et Manuel Couvreur (dir.), *op. cit.*, p. 34

1. *L'exercice du pouvoir d'État, fonction militaire et de représentation.*

La tenture de Beauvais cherche à illustrer des activités emblématiques de la vie à la cour de Pékin sous les empereurs Shun-chih (r. 1644 – 1662) et K'ang-hsi (r. 1662 – 1723)¹. Parmi celles-ci une place importante a été attribuée aux fonctions de représentation, moment où le prince exerce son plein pouvoir au centre d'une certaine pompe et entouré par le protocole. La pièce intitulée *l'Audience de l'Empereur* en donne une parfaite illustration. On y observe l'empereur assis en majesté sur un trône à haut dossier, devant lui sur un riche tapis se prosternent plusieurs personnages. Il est important de souligner la similitude d'attitude entre l'empereur chinois et le roi de France, Louis XIV, tel qu'il figure sur le frontispice de l'almanach de l'année 1687, nommé *Louis XIV reçoit à Versailles les ambassadeurs du roi de Siam*. Les deux souverains ont en effet le bras gauche replié, le dos de la main en appui sur la hanche, tandis que la main droite tient un sceptre, symbole de pouvoir royal. La similitude n'est probablement pas anodine. La large diffusion de l'almanach à cette époque permettait de véhiculer l'image du souverain et des principales réussites de l'État auprès de l'ensemble de la population. Il était impératif de reconnaître l'image du roi facilement et, si l'on observe d'autres frontispices d'almanach, comme celui intitulé *La réduction de la Franche-Comté à l'obéissance du Roi* paru en 1675, on peut observer que cette posture est adoptée pour représenter le roi lorsqu'il est assis. Le parallèle ainsi fait permet de rendre le personnage de l'empereur de Chine immédiatement identifiable et univoque. Dans cette scène il s'agit de traduire plus largement une cérémonie officielle de la cour impériale. Cela permet d'illustrer la manière dont l'empereur s'acquitte de ses responsabilités absolument nécessaire à l'harmonie et au bon fonctionnement de l'État.

Cette même posture, empruntée à l'iconographie de Louis XIV, se retrouve dans une autre scène : *l'Empereur en voyage* où celui-ci trône dans un palanquin porté par quatre personnages. La présence de personnages à cheval portant des armes et une bannière au dragon permet d'assimiler cette escorte à la garde impériale. Il ne s'agit donc pas là d'un voyage d'agrément mais bien d'une visite officielle du monarque, une tournée d'inspection des provinces et de l'État en général qui lui permet de contrôler par lui-même la situation des

¹ L'identification des empereurs chinois présents dans le cycle de tapisserie présenté ici a été établie par le biais de comparaison avec les gravures d'époques parues entre autre dans l'ouvrage d'Athanasius Kircher, *op. cit.* Les études anciennes ou récentes reprennent ce point de vue développé notamment par les articles de Madeleine Jarry (1976), Edith A. Standen (1976).

différentes régions. Ce mode de gouvernement, modèle de monarchie absolue, est défendu par Louis XIV dans ses *Mémoires composés pour le Grand Dauphin*¹ où il affirme que la réunion de tous les pouvoirs dans les mains du souverain est le seul moyen « *qui établisse avec tant de sûreté le bonheur et le repos des provinces [...]* »² Ces deux scènes représentent donc les moments d'exercice du pouvoir formel par un monarque absolu. Elles symbolisent les devoirs du prince envers son royaume et sa fonction de représentation. Un exemple similaire est identifiable dans la tenture de *l'Histoire du Roi*, tissée par la manufacture des Gobelins. Cette série de tapisseries figure le règne de Louis XIV d'après des cartons du premier peintre Charles Le Brun, tombée des métiers pour la première fois entre 1667 et 1672. Dans cette série on retrouve également la représentation d'une audience formelle à travers la tapisserie intitulée *l'Audience du Légat*, qui illustre une victoire diplomatique et le triomphe de l'honneur de Louis XIV. Le parallèle établi entre les deux monarques est frappant. Il tire probablement son origine dans les lettres des missionnaires jésuites. Ainsi la dédicace de la traduction française du récit de Ferdinand Verbiest, parue en 1685, comporte le passage suivant : « *Vous verrez, SIRE, dans ce récit, que la Cour de Péquin ne cede en magnificence à aucune Cour de l'Europe ; & que si vous aviez esté dans un autre siècle, le Prince qui regne aujourd'huy à la Chine ne verroit rien dans le monde de plus grand que luy.* »³ Il est également probable que cette similitude dans la tenture de Beauvais soit due également à la fonction de souverain représentée ici.

La prédominance des lettrés et des philosophes à la cour de Pékin, largement mise en avant par tous les observateurs européens, pourrait avoir influencée la conception du programme iconographique en minimisant la place accordée à la représentation des arts militaires dans la tenture alors même qu'ils sont symboles de pouvoir et d'autorité pour les souverains européens. En effet la tenture de *l'Histoire du Roi* des Gobelins ne compte pas moins de six sujets militaires⁴ sur un total de quatorze scènes différentes. Cette proportion souligne l'importance du roi guerrier dans la glorification d'un souverain en Europe. Or, la tenture de

¹ Louis XIV, *Mémoires de Louis XIV, écrits par lui-même, composés pour le grand dauphin, son fils, et adressés à ce prince: suivis de plusieurs fragmens de mémoires militaires, de l'instruction donnée à Philippe V, de dix-sept lettres adressées à ce monarque sur le gouvernement de ses États, et de diverses autres pièces inédits*, Garnery, 1806, p. 17.

² *Ibid.*

³ Ferdinand Verbiest, *Voyages de l'Empereur de la Chine dans la Tartarie ausquels on a joint une nouvelle découverte au Mexique*, Estienne Michallet, 1685, p. II-III.

⁴ *Le Départ de Turenne, La défaite du comte de Marsin, La reddition de Marsal, Le siège de Tournai, La prise de la ville de Lille, Le siège de Douai.*

l'Histoire de l'Empereur de Chine est singulièrement dépourvue de toutes scènes de ce genre bien que l'on sache le souverain de l'Empire du milieu habile combattant et que l'annonce de sa victoire sur trois généraux révoltés soit parvenue jusqu'en France¹.

Néanmoins on peut percevoir, dans deux scènes, des allusions à cet aspect essentiel d'un bon gouvernant. La tapisserie intitulée *le Retour de la Chasse* est la seule de la série à montrer l'empereur de Chine armé. Elle le dépeint portant un arc court dans la main droite, un carquois remplis de flèches dans le dos alors que ses trophées de chasse sont empilés sur le tapis à ses pieds. Selon le père Ferdinand Verbiest, missionnaire jésuite directeur de l'Observatoire de Pékin, l'empereur K'ang-hsi était amateur de parties de chasses lesquelles se pratiquaient avec des arcs et des javelots². Associée à la noblesse, dans l'esprit français, la chasse est l'occasion de prouver son habileté physique et répond à un goût pour les plaisirs sanguinaires et la domination. Elle permet dans le cas qui nous occupe de figurer l'art militaire sans représenter une bataille victorieuse d'un païen. En outre la meilleure connaissance que la communauté occidentale possède actuellement de la vie de l'empereur K'ang-hsi nous laisse supposer que n'importe quel témoignage au sujet de l'empereur aurait relevé son goût pour la chasse. Il aimait quitter la Cité Interdite en été pour gagner des domaines constitués de vastes parcs de chasse où étaient également exécutées des manœuvres de cavalerie et des concours d'archers³. Or l'on sait qu'un témoin de seconde main, le père Philippe Couplet, compagnon missionnaire de Ferdinand Verbiest, a fait un séjour à Paris en compagnie d'un jeune chinois converti au christianisme Michel Alphonse Shen Fu-Tsung⁴. On peut supputer qu'il ait fourni ce type de renseignements, au hasard ou à dessein, lorsqu'il séjourna dans la capitale. Enfin, la pièce intitulée *l'Embarquement de l'Empereur*, peut également avoir trait à une fonction guerrière en évoquant la marine. Selon Charissa Bremer-David la grue et la tortue du premier plan forment ensemble le symbole de vœux adressés au souverain sur le départ⁵. Si l'on ajoute à cela la présence de l'impératrice sur le quai, assise sur un trône doré, tenant dans la main gauche un bâton, on peut supposer que l'empereur s'absente pour un long moment, probablement pour aller guerroyer, en laissant la régence de l'État à son épouse. On

¹ Ferdinand Verbiest, *op. cit.*, p.2.

² *Ibid*, p. 18- 19.

³ Thomas P. Cambell (dir), *op. cit.*, p. 436.

⁴ *Mercure Galant*, 1684, septembre cité par Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 227.

⁵ Charissa Bremer-David, « Emperor Sailing, from the Story of the Emperor of China », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 34, n° 1, 2008, p. 86-87, 96.

retrouverait ainsi une nouvelle allusion au guerrier sans toutefois que ce rôle soit mis en évidence.

2. *La protection des sciences et des arts.*

Si un prince avisé assure le bon fonctionnement de son État en s'astreignant aux contingences formelles de sa fonction, s'il se doit d'être un bon commandant et un habile combattant, il se doit d'être également un érudit, protecteur des sciences et des lettres. Cette importance capitale du mécénat du souverain n'est pas à négliger. En effet, les découvertes et avancées technologiques qui peuvent avoir lieu sous son règne participent à la gloire de celui-ci. Elles peuvent même dans certains cas contribuer à donner un avantage économique ou militaire au pays qui le développe.

Les Astronomes présentent ainsi une iconographie liée à l'amour de la science. Dans cette scène est représenté l'empereur, dans une robe rouge ornée d'un cartouche doré au dragon, en pleine discussion avec un groupe d'érudits qui manipulent des instruments d'astronomie. Ces astronomes sont clairement des européens, et une comparaison avec des gravures contemporaines permet de reconnaître parmi eux les jésuites installés à Pékin : les pères Adam Schall von Bell et Ferdinand Verbiest. Si la présence des membres de la Compagnie de Jésus permet d'introduire un message religieux sur les progrès de l'évangélisation des chinois, ou l'illustration de leurs principes d'inculturation, la scène montre avant tout un souverain préoccupé par des sciences aussi nobles que les mathématiques et l'astronomie. À nouveau il est possible d'établir un parallèle entre l'empereur de Chine et le roi de France grâce aux réalisations respectives de Beauvais et des Gobelins. Le château de Versailles conserve aujourd'hui la *Présentation des membres de l'Académie des Sciences par Colbert à Louis XIV*, une huile sur toile réalisée par Henri Testelin, d'après Charles Le Brun, qui était à l'origine un carton pour la tenture de *l'Histoire du Roi* mais qui n'a cependant jamais été tissée. On retrouve dans ce tableau, au milieu d'autres objets, les instruments d'astronomie présents dans la tapisserie de Beauvais, notamment une sphère armillaire, une lunette astronomique ainsi qu'un globe céleste. Ici, également, Louis XIV est présenté en véritable protecteur des Sciences. Une lettre de la main du père Verbiest, datée du 15 août 1678, nous renseigne sur l'estime que les chinois portaient aux sciences : « *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 belles des Muses... »¹ et parmi toutes ces sciences c'est essentiellement pour leur maîtrise et leurs connaissances des mathématiques et de l'astronomie que les européens seront accueillis à la cour de Pékin. L'ouvrage d'Athanase Kircher souligne l'importance des sciences pour les chinois et leur attachement à apprendre les sciences occidentales. Il n'y a donc aucune surprise de voir l'empereur de Chine présenté comme protecteur des sciences et à même de discuter de sujets astronomiques avec un groupe de jésuites. Du point de vue politique la protection des sciences et des lettres en plus d'apporter du prestige et le lustre de l'érudition à un règne permet un certain développement économique et technologique comme en témoigne la fondation successive des Académies en France par le ministre Colbert. Il paraissait donc important d'y consacrer une pièce dans une tenture qui prétend illustrer toutes les qualités requises d'un grand prince.

Pendant de la protection des sciences, le mécénat artistique permet, quant à lui, d'assurer la diffusion de l'image du monarque, la glorification de son règne, autorise la propagande et permet de créer la magnificence et la pompe indispensable aux fastes de la majesté. Il est à ce titre indissociable de l'apparat et inséparable du mode de vie de la cour. Dans *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, c'est la pièce représentant *La Collation* qui vient illustrer ce soutien aux arts et l'appréciation des plaisirs esthétiques. Cette scène représente l'empereur et l'impératrice installés autour d'une table basse en train de prendre une collation légère entourés de serviteurs. À gauche une musicienne joue d'une sorte de cithare tandis que derrière elle un serviteur installe des plats d'or et des vases de porcelaine sur un buffet. La richesse des tissus employés dans les vêtements, le tapis, la nappe ou les suspensions témoignent d'un luxe évident.

Il est important de souligner que les européens méjugeaient la valeur des arts traditionnels asiatiques trouvant les irrégularités de l'architecture de mauvais goût et l'absence de perspective dans la peinture comme un défaut prononcé². L'art de Chine était perçu, à cette époque, d'une toute autre façon. Les occidentaux le bornaient à toutes sortes d'objets et de tissus manufacturés qui faisaient l'admiration des contemporains de Louis XIV. Ainsi les soieries et les différents tissus de la Chine constituaient une part importante des importations.

¹ Cité en français, depuis l'original en latin, dans Jannette Gatty, *Voyage de Siam Du Pere Bouvet*, Leiden, Brill Archive, 1963, p. LV.

² Hélène Belevitch-Stankevitich, *op. cit.*, p.179.

Un véritable engouement traverse alors la France pour les tissus des Indes au point de nécessiter une intervention de l'État qui prend des mesures allant jusqu'à l'interdiction pure et simple d'importation afin de protéger les manufactures nationales de tissus¹. Un autre objet d'art très prisé de l'Europe du XVIIe siècle est présent dans cette pièce, il s'agit des vases de porcelaines bleues et blanches, dont la technique de fabrication est inconnue des européens. Il n'est donc pas si surprenant d'observer dans cette pièce qui vante les plaisirs artistiques de l'empire du milieu l'absence de tableau ou de sculpture au profit de la multitude d'étoffes, de vases, et autres menus objets qui faisaient l'essentiel du commerce entre la Chine et l'Europe.

Il semble pertinent de souligner qu'un autre parallèle avec l'œuvre des Gobelins est possible. La tapisserie figurant *Le Roi visitant les Gobelins* manifeste ce même souci de protection et d'appréciation de l'art et de l'artisanat d'art. Néanmoins il faut souligner que dans cette œuvre ce sont les tapisseries, leurs cartons ainsi que des sculptures qui représentent la notion d'art. Cette nuance essentielle témoigne de la différence de perception qui est faite par les auteurs de la tapisserie entre l'art occidental, relié aux « beaux-arts », et l'art oriental essentiellement amalgamé avec la production artisanale. Enfin, comme l'art n'est pas qu'une production matérielle, l'on peut noter la présence d'une musicienne et d'un nain danseur qui viennent compléter ce panorama. Ce dernier est parachevé par d'autres éléments de loisirs extérieurs qui peuvent se rattacher aux plaisirs de la musique et de la danse qui sont représentés dans la tapisserie de *l'Embarquement de l'Impératrice*. On peut s'apercevoir ainsi que dans la barque est figurée une servante de la souveraine occupée à jouer d'un curieux instrument à cordes frappées qui s'apparente à un swarmandal indien. Sur le quai on peut observer deux autres musiciens dont l'un est occupé à faire danser des animaux à l'aide de sa double flûte.

3. *Les piliers de la santé d'un royaume : agriculture et commerce.*

Le troisième élément de ce vaste programme d'illustration du bon fonctionnement d'un état concerne des éléments prosaïques de son économie. En effet la préoccupation d'un État fort ne saurait se passer de considérations économiques et la richesse d'une nation dépend de sa capacité de production et d'échanges. Pilier fondamental de la sauvegarde d'un royaume l'agriculture reste une force essentielle en assurant la subsistance des sujets. *La Récolte des ananas* est une scène qui vient illustrer l'importance cruciale que revêtent les

¹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 192.

cycles agraires dans l'empire. Le poids de la production rurale ne saurait être négligé par un prince prévoyant, ainsi Louis XIV écrit « *Chaque profession, en son particulier, contribue à sa manière au soutien de la monarchie, et chacune d'elles a ses fonctions dont les autres auroient sans doute bien de la peine à se passer. Le laboureur fournit par son travail la nourriture à ce grand corps...* »¹ de plus le roi de France recommande fortement à tout prince avisé, de protéger les paysans et leurs labeurs des ravages de la guerre et de la soldatesque car affirme-t-il « *Il se trouve une relation si parfaite entre le monarque et les sujets que le moindre particulier ne sauroit faire aucune perte qui, par un circuit nécessaire, ne porte aussi quelque dommage au souverain, et il n'est pas possible de s'empêcher de le voir ; car enfin, plus les provinces sont épuisées par les gens de guerre, ou pour quelque autre cause que ce soit, moins elles sont capables de contribuer aux charges publiques.* »²

Dans la scène représentée par la tapisserie de Beauvais trois récolteurs sont occupés à la cueillette des ananas, tandis qu'une femme en robe dorée – probablement l'impératrice – joue le rôle de personnage admoniteur et interpelle le spectateur à propos de la récolte en cours. Au second plan trois porteurs amènent des paniers pleins de fruits vers les bâtiments situés sur la gauche. L'ananas est un fruit considéré comme symbolique de la Chine tant sa production dans l'empire du milieu semble importante aux européens. L'ouvrage d'Athanasie Kircher explique les avantages de ce fruit exotique : « *La Chine produit un arbre à qui on a donné le nom de Kagiu, lequel outre qu'il porte deux fois l'an du fruit (en quoy il est merveilleux) [...] C'est arbre a cela de bon, que son fruit est incomparablement meilleur que celui des autres, au reste, il en a en si grande quantité dans les Provinces de Quantung, de Chamfi, & de Fokien qu'on ne sçauroit le croire.* »³ Si la production de ce fruit paraît tellement abondante qu'il suffit à évoquer la vaste agriculture de cet immense royaume il est également décrit comme un met de choix « *si délicieux à manger, que les plus nobles de l'Inde, & de la Chine ne trouvent rien de meilleur, ny de plus délicat pour leur table.* »⁴ Ces qualificatifs permettent de comprendre l'intérêt que portent les souverains à cette récolte et leur présence lors de cette tâche banale. Enfin il faut souligner que l'ananas n'est pas seul présent dans l'œuvre de Beauvais. La végétation dans laquelle évoluent les protagonistes de la scène est

¹ Louis XIV, *op. cit.*, p. 128.

² Louis XIV, *op. cit.*, p. 127.

³ Athanasius Kircher, *op. cit.*, p. 253.

⁴ Athanasius Kircher, *op. cit.*, p. 254.

volontairement luxuriante et la récolte prend place devant un grand bananier, un plant de rhubarbe efflorescent, un autre de thé et d'autres végétaux opulents. Ce foisonnement végétal permet d'illustrer l'abondance, élément indissociable et véritable garantie d'un royaume prospère.

Au même titre que la production agricole, qui constitue la base essentielle de la société, le commerce s'avère être un élément indispensable de la richesse d'un pays. Pour reprendre les mots adressés au grand Dauphin par son noble père : « *le marchand par ses soins assemble de mille endroits différens tout ce que le monde entier produit d'utile et d'agréable, pour le fournir à chaque particulier au moment qu'il en a besoin.* »¹ Le commerce permet donc l'échange de biens et reste une marque d'opulence. Comme il a déjà été évoqué, le souci politique de renforcer l'économie de France devait présider à la fondation des manufactures de tapisseries. Rétablir l'équilibre de la balance commerciale est un objectif des ministres Colbert et Louvois qui souhaitent, par l'excellence de la production française, empêcher que trop d'or sorte du royaume et plus particulièrement qu'il ne sorte pas en direction des Flandres ou de l'Angleterre, nations protestantes, contre lesquels la France est régulièrement en guerre.

Dans *l'Histoire de l'Empereur de la Chine*, l'illustration des échanges commerciaux, plus particulièrement des importations asiatiques, est figurée par *Le Thé de l'Impératrice*. Dans cette scène l'impératrice est confortablement installée sous une construction légère, entourée de servantes. L'une d'entre elles lui sert du thé tandis qu'une autre lui présente des fruits. Le thé est un élément important, si ce n'est crucial, du mode de vie chinois. Il est déjà au XVII^e siècle assez commun pour que le jésuite Athanase Kircher puisse écrire : « *on sçait par tout quel est le breuvage qu'on en fait & qu'on pren tout chaut, & sa vertu est assés connuë ; puisque non seulement tous les habitans du grand Empire de la Chine [...] en usent mesme jusques à deux ou trois fois par jour.* »² Le religieux souligne également dans ce passage que l'usage de cette plante s'introduit peu à peu en Europe. Alors même que la mode du thé s'installe en Europe, il fait l'objet d'un commerce important et constitue pour l'empire un produit d'exportation de première importance. Il est, de plus, très souvent couplé à un autre produit d'importation très recherché par la noblesse européenne : la porcelaine. Comme

¹ Louis XIV, *op. cit.*, p. 128.

² Athanasius Kircher, *op. cit.*, p.242.

l'illustre la tapisserie, le service à thé de la souveraine, posé sur une petite table à droite, est constitué de divers vases et coupes de porcelaine bleue et blanche. La porcelaine est également d'une importance cruciale à la fois comme produit d'importation de grande valeur mais aussi comme médium le plus commun du développement du goût chinois en Europe. Ainsi, à la demande de Louis XIV, est construite la première grande chinoiserie française du XVIIIe siècle, le Trianon de porcelaine, conçu avec un parement constitué de plaques de faïences de Nevers bleues et blanches qui devaient imiter la porcelaine orientale. La tapisserie de Beauvais évoque donc par le biais de ces deux produits les échanges qui existent et qui se multiplient entre la Chine et l'Occident.

III. Cercle de réception et rôles des aristocrates dans la commission.

Au cours des recherches nécessaires à cette étude sur la *Première Tenture chinoise* de la manufacture royale de Beauvais, je me suis efforcée de constituer un corpus des œuvres subsistantes tant dans les collections muséales que privée. L'étude de ce recueil permet de mettre en lumière l'extraordinaire enthousiasme qu'a suscité cette œuvre durant les quatre décennies de sa production et son excellente conservation au travers des siècles. Il permet en outre de relever plusieurs sets différents ayant appartenu à différents notables. Les ensembles présentés ci-après étaient la propriété de dignitaires qui ont pu être identifiés grâce à des bordures portant leurs armes. L'étude sur la manufacture de Beauvais publiée par Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural (1992) fait état d'un autre ensemble livré en 1709 à Philibert Orry¹, alors capitaine de cavalerie. Néanmoins faute de marque distinctive permettant d'assimiler un ensemble de pièces au nom de ce personnage il n'a pas été possible de l'intégrer à liste qui suit. D'autre part la réalisation d'une somme de comparaisons iconographiques permet d'étayer des hypothèses quant au contexte de création de la tenture en créant des parallèles tout à fait inédits.

1. Étude du corpus. Des destinataires prestigieux, reconstitution des sets de notables.

i. Le set du comte de Toulouse.

Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, duc de Penthièvre et de Rambouillet, est le dernier des enfants illégitimes de Louis XIV et de Madame de Montespan. Il est né à Versailles le 6 juin 1678 et est mort à Rambouillet en 1737. Légitimé puis nommé par son père

¹ Jean Coural et Chantal-Gastinel Coural, op. cit., p. 31 note7.

amiral de France à l'âge de trois ans il gardera cette charge jusqu'à sa mort et la transmettra à l'aîné de ses fils.

Le set du comte de Toulouse est assurément le plus connu et le mieux conservé de tous les ensembles produits. Il est fait mention pour la première fois de cette tenture dans le mémorandum de Philippe Behagle, directeur de la manufacture, qui écrit : « *Autre de mesme dessin de Chinoise, faicte pour Monseigneur le comte de Toulouse, monte à 10.565 livres ; environ un tiers de gain.* »¹ La révolte des ouvriers de la manufacture contre le retard de paiement de leurs salaires en 1703 nous permet de dater approximativement ce tissage, en effet lors de ces troubles les lissiers confisquent des pièces récemment achevées pour le comte notamment *Le Roy chinois à la chasse dans un trosne*². Le procès-verbal daté du 6 avril 1706, suite à la mort de Philippe Behagle, fait apparaître dans le livre de gestion du magasin de Paris « *une pièce chinoise pour le comte de Toulouse*³. » Au vu de l'ampleur de la commande, dix pièces en tout selon *l'Inventaire des biens du château de Rambouillet appartenant au comte de Toulouse* daté de 1718⁴, de l'étendue des pièces et du temps nécessaire au tissage l'on peut estimer approximativement que ce set date des années 1695 – 1706. Durant cette période le dernier fils de Louis XIV et de Mme de Montespan est un client régulier de la manufacture et commande entre autres à Behagle des sets des *Conquêtes du Roi*, les *Triumphes de la Marine* -présent de sa mère-, une tenture en sept pièces des *Grotesques à fond jaune*, des pièces de *Teniers*⁵.

La tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* du comte de Toulouse est composée des neuf scènes : *Les Astronomes*, *Le Thé de l'Impératrice*, *Le Retour de la chasse*, *L'Embarquement de l'Empereur*, *L'Embarquement de l'Impératrice*, *La Récolte des ananas*, *La Collation*, *L'Empereur en voyage* et *L'Audience de l'Empereur*. La dixième pièce est en fait un retissage de *L'Empereur en voyage* en format vertical. Très proche temporellement des trois premiers sets tissés et vendus au sieur d'Isrode et plus particulièrement du set de son frère aîné, le duc du Maine, l'ensemble du comte de Toulouse nous offre aujourd'hui la vision la plus proche de ce qu'avait dû être la composition originale. Ces pièces présentent des bordures simulant un cadre

¹ Archives nationales F¹² 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op.cit.*, p. 13.

² Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p.24.

³ Archives nationales F¹² 1457, cité par Jules Badin, *op.cit.*, p. 25.

⁴ Cité par Charissa Bremer-David, *op. cit.*, p. 93 – 94.

⁵ Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p.28.

sculpté, doré, auquel sont accrochées des guirlandes de fruits et de fleurs avec une rangée extérieure de feuilles d'acanthes en trompe l'œil. De chaque côté, un cartouche central doré encadre un ovale bleu contenant le monogramme LA, pour Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse. Sur les bordures verticales une corbeille de fruits repose sur le cartouche central. Chaque coin porte les armoiries des Bourbon placées sous un bâton de maréchal et une couronne des *enfants de France* ; les bras d'une ancre sont suspendus en dessous. Chaque bouclier d'armoirie est entouré par le collier des chevaliers de l'ordre de Saint-Michel et celui de l'ordre du Saint-Esprit. Ces armes sont celles enregistrées pour Louis-Alexandre à partir du moment où il acquiert le duché de Penthièvre, en 1697, et qu'il transmettra à l'aîné de ses fils. Elles nous permettent de resserrer la datation de sa tenture entre 1697 et 1706. Neuf pièces sont actuellement conservées dans des collections muséales, sept au J. Paul Getty Museum de Los Angeles et deux au château de Compiègne. *L'Embarquement de l'Empereur* est la seule pièce du set dont la localisation nous est inconnue depuis sa vente en 1852.

ii. Le set de François-Louis de Wittelsbach.

François-Louis de Wittelsbach est le fils de l'électeur palatin Philippe-Guillaume de Neubourg et d'Élisabeth Amélie de Hesse Darmstadt. Il est un important prince-électeur du Saint empire romain germanique. Ecclésiastique il fut d'abord évêque de Breslau siège qu'il abandonna pour celui de Worms en 1694, année où il est également nommé grand-maître de l'ordre Teutonique. En 1716 il occupe le siège archiépiscopal et électif de Trèves, mais il renonce à cette juridiction en 1729 pour s'installer en temps qu'archevêque électeur de Mayence. Il meurt le 18 avril 1732 à Nelss.

Ce set nous est connu par l'intermédiaire de trois pièces qui sont parvenues jusqu'à nous : *L'Embarquement de l'Empereur* est actuellement conservé à l'Art Institute de Chicago tandis que *L'Empereur en voyage* et *L'Audience de l'Empereur* sont dans des collections privées. En dépit du fait que les bordures de ces pièces imitent un cadre en bois rouge avec une frise de feuilles d'acanthé dorées le destinataire de ces tapisseries est parfaitement identifiable. En effet en haut au centre est placé un écu armorié qui désigne François-Louis de Palatinat-Neubourg, membre de la famille des Wittelsbach. La présence de ces armoiries permet de proposer une datation. Comme le cœur de cet écusson est « à la croix de gueule », c'est-à-

dire orné d'une croix latine rouge, emblème de l'archevêché de Trèves¹, ces armes représentent François-Louis en tant que prince-archevêque de Trèves. Les pièces de cette tenture ont donc été réalisées entre 1716, moment de sa nomination au siège archiepiscopal de la ville et 1729, date où il occupe celui de Mayence. Un document rédigé sous le directorat des frères Filleul (1711 – 1722), conservé aux Archives nationales, donne la liste des tapisseries vendues le 23 juin 1719 aux foires allemandes de Francfort et Leipzig². On y trouve la trace de la vente d'un ensemble chinois à l'Électeur de Trèves ce qui permet de resserrer la datation de cette tenture entre 1716 et 1719. La Bulle d'or de 1356, qui a fixé définitivement le processus électoral de l'institution impériale au sein du Saint Empire romain germanique, attribue à l'archevêque de Trèves l'une des trois voix ecclésiastiques au sein du collège électoral. À ce titre l'archevêque de Trèves, comme ceux de Cologne et de Mayence, est un des prince-électeurs, il est un souverain de l'empire et possède la prééminence sur les autres princes d'Empire à l'exception de ses pairs et de l'empereur. Il est également important de souligner que ces armoiries sont écartelées par la croix de l'ordre Teutonique et que les tapisseries furent transmises à Clément-Auguste de Bavière, successeur de François-Louis au poste de grand maître de l'ordre, qui les installa dans la commanderie d'Ellingen. Il est donc probable que ces pièces aient été tissées pour le grand-maitre de cet ordre de chevalerie issu du Moyen-Âge avec les fonds de l'organisation. E. A. Standen dans son article de 1976³ relève que ce set aurait été un présent de Louis XV. Cependant elle affirme qu'il s'agit d'un cadeau pour Clément-Auguste de Bavière, archevêque de Cologne, or les armoiries de ce prélat ne sont pas celles présentes sur les tapisseries. Il est donc fort probable que l'hypothèse d'un présent royal soit également erronée.

La plupart des tentures de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* tissées dans le premiers tiers du XVIIIe siècle comporte non plus neuf mais six pièces. Il est donc plausible que le set de l'archevêque de Trèves respecte cette règle. Au vu du destinataire et de l'installation de la tenture dans une commanderie d'un ordre religieux, il me semble opportun d'exclure de ce set les deux sujets exclusivement féminins que sont le *Thé de l'Impératrice* et *l'Embarquement de l'Impératrice*. De plus connaissant l'origine militaire de l'ordre Teutonique, et en dépit du

¹ Arnaud Bunel, *Armorial illustré des Archevêques et Evêques de Trèves (Trier)*, 2010, n°88.

² Archives nationales, F¹² 1456 A cité par Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op.cit.*, p.32 note 13.

³ Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 103-117.

fait que la puissance martiale de l'ordre ne soit plus qu'un souvenir, il est possible que la préférence du commanditaire se soit portée sur une scène en arme, *Le Retour de la chasse*, plutôt que sur une scène champêtre comme *La Récolte des ananas*. Enfin il est vraisemblable qu'à l'instar des autres collectionneurs François-Louis de Wittelsbach ait fait tisser les pièces populaires que sont *Les Astronomes* et *La Collation*. Le set du prélat de Trèves serait donc constitué d'une *Audience de l'Empereur*, d'un *Voyage de l'Empereur*, d'un *Embarquement de l'Empereur* et hypothétiquement des pièces des *Astronomes*, de *La Collation* et du *Retour de la chasse*.

iii. Le set de Fleuriau d'Armenonville.

Joseph-Jean-Baptiste Fleuriau d'Armenonville est né dans une famille de marchands originaire de Tours anoblie sous le règne de Louis XIV. Membre de la noblesse de robe mais néanmoins apprécié par la grande noblesse d'épée¹ il commence sa carrière comme intendant des finances avant d'obtenir la charge de secrétaire d'État à la Marine sous la Régence. Le 18 février 1722 il est choisi pour remplacer le chancelier d'Aguesseau au poste de garde des Sceaux, charge qu'il conservera jusqu'en 1727. Il meurt au château de Madrid à Boulogne-sur-Seine en 1728.

Nous connaissons le set de Fleuriau d'Armenonville grâce à une mention archivistique écrite par Jean-Noël Mérou, directeur de la manufacture royale de tapisserie de Beauvais entre 1722 et 1734. Dans un inventaire de la production de la manufacture tombée des métiers depuis son entrée en fonction le 15 août 1722 et daté du 25 juillet 1724, il écrit : « *Six pièces du dessein des Chinois pour Monseigneur le Garde des Sceaux.* »² L'historique de cette tenture, rapporté lors de sa vente par la Galerie Charpentier le 12 mars 1937, indique que la tenture a été offerte au Garde des Sceaux par la Compagnie des Secrétaires du Roi en 1724. L'office de secrétaire du Roi permettait à l'élite financière et marchande d'accéder à la noblesse, il s'agissait d'expédier et de signer à la Chancellerie les actes publics du roi. Fonction de prestige elle était également la porte d'entrée d'une carrière dans les finances et, si le secrétaire était habile politicien et se faisait remarquer par un puissant, pouvait servir de tremplin vers d'autres fonctions. La Compagnie, elle, était utilisée « *comme relai* » par la royauté « *pour attirer l'argent des élites du royaume* » et constituait une sorte de « *club d'hommes*

¹ Jean-Philippe Zanco, *Dictionnaire des ministres de la Marine (1689-1958)*: Kronos N° 58, SPM, 2011, p. 280.

² Cité par Jules Badin, *op.cit.*, p. 18.

d'affaires »¹ selon les mots employés par l'historien Nicolas Schapira. En devenant Garde des Sceaux, Joseph-Jean-Baptiste Fleuriau d'Armenonville atteint le sommet de sa carrière, il détient alors le poste de chef de l'administration de la justice. Cette charge correspond, l'honneur et le titre mis à part, à celle de chancelier, second officier du royaume. Le présent de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* de la manufacture de Beauvais est sûrement en lien direct avec cette nomination prestigieuse.

Le set de Fleuriau d'Armenonville est composé de six pièces selon les archives, cinq ont traversé les époques jusqu'au XXe siècle. La vente de 1937 présentait les pièces suivantes : *Les Astronomes, La Récolte des ananas, La Collation, L'Empereur en voyage* et *l'Audience de l'Empereur*. L'ensemble a été tissé avec des bordures adaptées au récipiendaire : les pièces présentent une bordure fleurdelisée avec, en haut au centre, les armes de Joseph-Jean-Baptiste Fleuriau d'Armenonville. Comme les pièces représentant les scènes d'embarquement sont, sauf exception, souvent associées et perçues comme des diptyques il est peu probable que la scène manquante soit l'une ou l'autre de ces tapisseries. La tenture devait être complétée soit par un *Thé de l'Impératrice* soit par *Le Retour de la Chasse*.

2. *Une présence troublante : les pièces à sujet féminin et les portraits de Madame de Maintenon et de la duchesse du Maine.*

Il importe de relever dans la tenture un fait troublant : la présence sur deux scènes de l'impératrice de Chine seule. Ce choix de scènes exclusivement féminines est étonnant à plus d'un titre. Si le premier ensemble chinois de Beauvais crée un parallèle entre l'Empire du milieu et la France de Louis XIV, s'il existe bien une correspondance iconographique qui nous pousse à croire qu'elle illustre le célèbre parallèle créé par les missionnaires jésuites en Asie, il n'est alors pas aisé d'expliquer la présence du *Thé de l'Impératrice* et de *l'Embarquement de l'Impératrice* dans cette lecture interprétative. En effet la reine de France, Marie-Thérèse d'Autriche, est déjà morte lors de la création de la tenture et bien peu de grandes œuvres la montrent aux côtés de son époux lorsqu'il s'agit de célébrer sa gloire. La tenture des Gobelins, *l'Histoire du Roi*, ne la présente ainsi que deux fois dans les scènes liées à leur mariage. L'impératrice de Chine est, elle, bien plus souvent représentée auprès de son mari, on la retrouve ainsi qui lui tient la main dans *Le Retour de la chasse*, installée dans une chaise à

¹ Nicolas Schapira, « Occuper l'office. Les secrétaires du roi comme secrétaires au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1 février 2004, vol. n°51-1, n° 1, p. 37.

porteur dans *l'Audience de l'Empereur*, sur le quai de *l'Embarquement de l'Empereur*, partageant le repas de son époux dans *La Collation*. Par ailleurs les ouvrages des voyageurs ne mentionnent pas ou peu l'impératrice et les femmes de la cour de Pékin. Le père Verbiest reste muet à leur sujet tandis que les illustrations présentes chez Athanase Kircher ou Johannes Nieuhof nous les montrent dans des robes très pudiques qui les couvrent du cou aux chevilles, les cheveux lisses et sombres. Nous sommes bien loin du personnage représenté dans les tapisseries de la manufacture de Beauvais, aux cheveux blonds et à la gorge découverte selon la mode européenne. De plus il y a dans cette présence féminine une forte contradiction avec ce que l'on sait des femmes chinoises qui sont décrites comme étant enfermées dans leurs demeures et où les femmes des monarques, fort nombreuses, sont dépourvues de pouvoir. Voici ce que l'on peut lire de la main d'Athanasius Kircher, jésuite ayant compilé les récits de voyages de ses frères partis pour l'Asie : « *les Femmes des Roys ont peu de pouvoir, & parcequ'elles demeurent enfermées dans son Palais. [...] C'est pourquoy les habitations de ces femmes sont disposées d'une telle manière, qu'elles ne peuvent voir, ny estre veües de personne, & leur retraite est si rigoureuse qu'elles ne sortent que très rarement [...] elles ne peuvent aller en aucun lieu que dans des cheres portatives, aux quelles on ne laisse pas la moindre ouverture...* »¹ Ce n'est donc ni dans les récits des voyageurs ni dans le parallèle entre Louis XIV et l'empereur de Chine qu'il faut chercher l'explication de cette présence féminine.

L'observateur attentif de la *Première Tenture chinoise* de Beauvais ne tardera pas à remarquer que deux impératrices différentes sont portraiturées dans l'œuvre. La première, jeune et blonde, est celle qui est représentée le plus souvent. Elle est présente dans quatre pièces au total et plus spécifiquement dans le *Retour de la Chasse*, la *Récolte des ananas*, dans *La Collation* et *l'Audience de l'Empereur*. La seconde, brune, paraît plus âgée, elle est dépeinte dans deux scènes : *l'Embarquement de l'Empereur* et *l'Embarquement de l'Impératrice*. Ces deux femmes différentes, aux traits totalement européens, ne sont pas totalement inconnues. En effet il est tout à fait possible d'établir un parallèle entre l'impératrice brune et les portraits de Mme de Maintenon qui nous sont parvenus. Ainsi une gravure, conservée à Versailles, d'Augustin de Saint-Aubin intitulée *Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon*, nous la présente de profil dans une posture similaire à celle de l'impératrice sur son embarcation. Il

¹ Athanasius Kircher, *op. cit.*, p. 154.

est ainsi possible de remarquer les similitudes qu'il existe entre ces deux femmes : même nez légèrement busqué à sa racine, même bouche étroite aux lèvres fines, mêmes sourcils plats et épais, même double menton rond. La tapisserie est légèrement plus clémente envers le profil de Mme de Maintenon que la gravure, car la nature plantureuse de la marquise a été légèrement estompée par les lissiers. Ses traits sont également comparables à ceux figurés par le peintre Louis Elle l'Ancien dans le tableau titré *Françoise d'Aubigné marquise de Maintenon avec sa nièce*, conservé actuellement aux châteaux de Versailles et de Trianon. Quant à la jeune femme blonde qui accompagne l'empereur, sa physionomie n'est pas sans rappeler celle d'Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, fille du prince de Condé marié au duc du Maine en 1692. Une comparaison entre le visage de l'impératrice telle qu'il figure dans *Le Retour de la Chasse* ou *Le Thé de l'impératrice* et des gravures d'époque nous permet de faire ce rapprochement. L'estampe d'Etienne-Jehandier Desrochers notamment permet de rapprocher ces deux visages au nez droit, à la bouche étroite, aux sourcils légèrement arqués, au front haut et dégagé. Une autre estampe coloriée à l'aquarelle, exécutée par un anonyme, intitulée *Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon, duchesse du Maine*, nous présente un visage tout à fait similaire aux cheveux blonds. Bien qu'il faille tenir compte de l'idéalisation des traits du modèle, probablement enjolivés par les graveurs, et de l'imprécision intrinsèque du tissage, la ressemblance de ces deux femmes mérite d'être soulignée.

Ces deux portraits d'aristocrates françaises peuvent s'expliquer dès lors que l'on tient compte à la fois du duc du Maine comme premier possesseur de la tenture et de la date supposée de création des cartons, aux alentours de 1688¹. Les *Mémoires* de Saint-Simon nous donnent une bonne idée du lien que la marquise de Maintenon entretenait avec le duc du Maine dont elle a été la gouvernante. Ainsi lorsque Françoise d'Aubigné supplanta dans le cœur et le lit du roi sa bienfaitrice et rivale Françoise Athénaïs de Montespan, le duc du Maine, nous dit Saint-Simon, « *s'aperçut de bonne heure des épines de sa position entre sa mère et sa gouvernante, que l'enlèvement du cœur du roi rendoit irréconciliables. Il sentit en même temps que sa mère ne lui seroit qu'un poids fort entravant, tandis qu'il pouvoit tout espérer de sa gouvernante. Le sacrifice lui en fut donc bientôt fait. Il entra dans tout avec M. de Meaux pour hâter la retraite de sa mère ; il se fit un mérite auprès de Mme de Maintenon de presser lui-même Mme de Montespan de s'en aller à Paris pour ne plus revenir à la cour; il se chargea de lui en porter*

¹ Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p. 142.

*l'ordre du roi, et à la fin l'ordre très-positif; il s'en acquitta sans ménagement; il la fit obéir, et se dévoua par là Mme de Maintenon sans réserve. »*¹ Si la description peut paraître sévère du fait de l'animosité de l'auteur envers Louis-Auguste de Bourbon elle ne met pas moins en lumière la proximité significative qu'il existe entre le jeune duc et son ancienne gouvernante. La présence de cette femme dans une tenture destinée au fils de Louis XIV ne peut donc pas être choquante ni incongrue. De surcroît un autre passage du même ouvrage montre que l'appui de l'épouse secrète de Louis XIV n'était pas un vain mot. En effet celle-ci aurait favorisé et encouragé le mariage du duc avec une princesse du sang : « *M. du Maine voulut se marier. Le roi l'en détournait et lui disoit franchement que ce n'étoit point à des espèces comme lui à faire lignée ; mais, pressé par Mme de Maintenon qui l'avoit élevé et qui eut toujours pour lui le foible de nourrice, il se résolut de l'appuyer du moins de la maison de Condé et de le marier à une fille de M. le prince, qui en ressentit une joie extrême.* »² Contrairement à ce que laisse entendre le duc de Saint-Simon la question du mariage de ce fils légitimé ne fut pas réglée aussi promptement. Plusieurs années s'écoulèrent entre les premiers souhaits d'union manifestés par Louis-Auguste et la concrétisation de l'hymen, notamment car la princesse de Condé n'était pas le premier choix du roi qui avait envisagé de l'unir à sa nièce Élisabeth-Charlotte d'Orléans. Comme il a été souligné précédemment ce mariage eut lieu à Versailles le 19 mars 1692.

D'autre part le duc du Maine s'est distingué en manifestant un intérêt tout particulier pour l'Extrême-Orient. Il était en effet présent lors de l'audience des ambassadeurs du Siam à Versailles et a soutenu l'envoi d'une mission jésuite française en Chine. Son épouse également a montré, à travers son mécénat, qu'elle partageait l'intérêt du jeune duc pour l'Asie, les objets de la Chine et les chinoiseries. On peut ainsi supposer que ces éléments sont en lien et imaginer que la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* réalisée dans les ateliers de Beauvais soit un présent destiné aux jeunes époux. Ce type de cadeau éclaire sous un jour nouveau la ressemblance troublante entre l'impératrice blonde et la duchesse du Maine et justifierait la présence de pièces exclusivement féminines. Si le programme politique sous-entendrait la bonne éducation reçue par les fils légitimés de Louis XIV et viendrait flatter Louis-

¹ Louis de Rouvroy duc de Saint-Simon, *op. cit.*, tome 13, chapitre II, p. 32.

² Louis de Rouvroy duc de Saint-Simon, *op. cit.*, tome 1, chapitre III, p. 34.

Auguste de Bourbon, la présence de pièces exclusivement féminines viserait quant à elle à plaire à la nouvelle épouse. Cela expliquerait également pourquoi, parmi toutes les riches tentures en sa possession, la duchesse du Maine a manifesté un attachement tout particulier à cette réalisation de Beauvais au point de la faire tendre dans deux de ses chambres à coucher¹.

La tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, tissée dans les ateliers de Beauvais, de la dernière décennie du XVII^e siècle à 1732, est donc une œuvre qui illustre la richesse et la magnificence aussi bien d'un point de vue matériel qu'iconographique. Elle est un ensemble qui vient souligner l'importance de la tapisserie comme art de cour, motif d'ostentation chez les grands aristocrates, et qui dissimule en son sein un message politique qui fait l'éloge de la politique menée par les deux plus grands princes de leurs temps : Louis XIV et K'ang-hsi. Le premier cercle de réception de cette tenture, au sein de la famille royale de France, montre la qualité de cet ouvrage ambitieux et somptuaire. Les émules ont permis d'élargir ce cercle au sein de l'aristocratie tant française qu'étrangère et assure ainsi un public prestigieux à cette production.

La somptuosité du tissage et l'éclat des matériaux employés se conjuguent avec la solennité du programme iconographique qui présente l'empereur de Chine et son vaste empire comme un royaume dominant, prospère, aussi magnifique que grandiose. Elle souligne la perception occidentale d'un vaste monde oriental, contrée exotique par excellence et pays de fabuleuses richesses. Ainsi elle s'inscrit dans le goût très ostentatoire et formel qui domine l'art de cour sous le règne de Louis XIV. Néanmoins la présence de motifs fantaisistes, sans lien direct avec le discours iconographique, laisse penser que l'ensemble de Beauvais est une œuvre de transition qui s'inscrit également dans les nouvelles recherches ornemanistes de son temps. En effet en tant que tapisserie elle se doit de répondre à un fort besoin décoratif dans une période où l'art des ornements entame un renouvellement de ces formes et de son langage.

¹ Cécile Dupont-Logié, *op. cit.*, p. 97.

SECONDE PARTIE : UN OBJET D'ART DÉCORATIF TÉMOIN DES RECHERCHES ORNEMANISTES.

I. Usages de la tapisserie à la fin du XVII^e siècle : un bien meuble décoratif.

Comme cela a été exposé précédemment, la tapisserie, dans sa forme la plus luxueuse, est un art somptuaire et le médium privilégié de l'art de cour. Cependant son usage n'est pas uniquement réservé à la grande aristocratie. La production d'ateliers de province, comme ceux d'Aubusson ou de Felletin, tout comme l'étude d'inventaires après décès suffit à prouver la popularité de cet objet décoratif et la variété de ces sujets. L'usage des tapisseries dans l'intérieur d'une habitation a sensiblement évolué au fil du temps, au fur et à mesure, que la concurrence faite par la peinture à l'huile d'une part et les boiseries d'autre part a commencé de se développer. L'analyse qui suit espère mettre en lumière les différents usages, courants ou ponctuels, de la tapisserie au tournant du siècle et l'illustrer grâce à l'étude du corpus des pièces subsistantes de la *Première Tenture chinoise* de Beauvais.

1. Usages et public traditionnel de la tapisserie.

La tapisserie est, avant tout autre chose, un bien meuble et intègre à ce titre la catégorie juridique des meubles meublants, c'est-à-dire « *ce qui sert à garnir, à orner une maison, une chambre, sans en faire partie.* »¹. Outre l'aspect décoratif la tapisserie revêt un côté pratique lié à l'isolation des pièces tant dans les pays au climat peu clément que pendant les mois d'hiver en Europe de l'ouest. Il est ainsi courant pour la petite noblesse et la bourgeoisie aisée, de même que dans les auberges pourvoyeuses d'un certain confort, de posséder une « chambre » de tapisserie, c'est-à-dire une pièce dont les murs étaient entièrement tendus de tapisserie². Les gravures d'Abraham Bosse, conservées dans la collection Rothschild au musée du Louvre, sont très parlantes à ce sujet-là. Elles décrivent en effet dans des scènes de genres des intérieurs parisiens contemporains de l'artiste qui a vécu de 1602 à 1676. Ainsi dans une gravure à l'eau-forte intitulée *Le Clystère*³ on peut observer que les deux murs représentés sont recouverts de trois tapisseries. Seul l'espace nécessaire à la fenêtre est laissé libre. Une autre gravure du même artiste, *Le Bal*⁴, illustre d'autant mieux

¹ Dictionnaire de l'Académie française, Article « Meuble », 1932, huitième édition, Paris, Hachette.

² Fabienne Joubert et al., *op. cit.*, p. 157.

³ Musée du Louvre, collection Rothschild, n° d'inventaire 5188LR.

⁴ Musée du Louvre, collection Rothschild, n° d'inventaire 5167LR.

cette propension à recouvrir tous les murs d'une pièce avec un ensemble uni ou non de tapisseries y compris les portes. Au fond, à droite, de la salle de bal décrite par l'artiste on aperçoit donc une porte ouverte derrière la foule. Le battant de la porte soulève la tapisserie qui la recouvre comme nous le montre les plis qui l'animent. Ainsi, encore une fois, dans une salle dédiée à un tout autre usage qu'une chambre, le seul espace à ne pas être recouvert de tapisseries est celui dévolu aux fenêtres qui éclairent la pièce. Il est important de souligner que ces « chambres » de tapisseries n'avaient pas vocation d'être un décor pérenne. Les tapisseries étaient tendues ou décrochées en fonction des goûts, des saisons, des moyens financiers de leurs propriétaires¹. De plus il faut également signaler que dans les espaces privés des grands palais, ou dans des pièces de demeures plus modestes, il était d'usage d'accrocher par-dessus les tapisseries des miroirs, des luminaires ou bien des tableaux. Les gravures d'Abraham Bosse sont encore une fois très représentatives de cet usage comme l'illustrent les gravures *Les vierges sages et les vierges folles*² conservées au musée du Louvre. Néanmoins cette pratique ne doit pas être comprise comme étant systématique car il est fort peu probable que les dispendieuses tapisseries destinées aux commanditaires les plus prestigieux aient été ainsi traitées comme simple papier-peint³. Deux types de tapisseries se partageaient l'affection du public, d'une part les tentures les plus nobles, des œuvres historiées figurant des héros, des dieux ou des chevaliers tirés de la mythologie, de romans ou de récits évangéliques, d'autre part des tentures plus décoratives principalement des verdure et des grotesques « à la mode de Beauvais. » La coexistence de ces deux types d'œuvres n'est pas une nouveauté de la fin du XVIIe siècle. Il existe en effet depuis la période médiévale une demande pour des tapisseries moins onéreuses que les ambitieuses productions figuratives et qui n'a cessé d'exister tout au long de l'histoire de l'art des lisses⁴.

Outre l'usage privé des différentes tapisseries celles-ci pouvaient être utilisées dans un cadre public. Du fait du développement de sa fonction diacritique il n'est pas étonnant que les tentures embellissent les lieux solennels et les appartements d'apparat. Ainsi les pavillons français et espagnols qui abritèrent l'entrevue de Philippe IV et de Louis XIV à l'occasion de la

¹ Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p.17.

² Musée du Louvre, collection Rothschild, n° d'inventaire 5019LR.

³ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 328.

⁴ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 505.

paix des Pyrénées étaient décorés de tapisseries¹. On retrouve cette présence dans la pièce *Entrevue de Louis XIV et Philippe IV d'Espagne dans l'île des Faisans*, tirée de la tenture *l'Histoire du Roi*, tissée par les ateliers des Gobelins d'après Charles Le Brun, où le fond est clairement constitué de deux tapisseries dont on distingue les bordures de part et d'autre de la fenêtre. Une autre pièce de la même série témoigne de cette fonction d'apparat de la tapisserie. En effet la salle qui est représentée dans le *Renouvellement de l'alliance avec les Suisses*, est entièrement tendue de tapisseries, accrochées bords à bords comme en voulait l'usage. Les gravures d'Abraham Bosse, comme *Le Bal* ou encore *Les noms, surnoms, qualités, armes et blasons des chevaliers du Saint Esprit*² nous montre que l'emploi de tapisseries dans des lieux d'apparat, de réceptions formelles et lors de cérémonies officielles était habituel. La tapisserie remplit un rôle prépondérant dans les décorations éphémères des cérémonies majeures des cours européennes. Ainsi lors du couronnement d'un souverain ou lors de leurs entrées dans une ville des tapisseries sont régulièrement accrochées dans et sur les édifices concernés³ comme l'illustre la gravure de Jean Le Pautre intitulée *Sacre de Louis XIV à Reims le 7 juin 1654*⁴ où le graveur a représenté le premier niveau de la cathédrale entièrement recouvert de pièces de tapisseries.

D'autre part la magistrature se révèle être un autre client fidèle des ateliers de tapisserie. Ainsi le Parlement de Rouen a commandé à la manufacture royale de Beauvais un ameublement complet pour la chambre des Enquêtes, payé quelques cinq mille huit cents livres⁵, ainsi qu'une tenture pour son palais. Le mémorandum de Philippe Behagle, déjà cité, donne une liste des lieux de pouvoir administratif, judiciaire ou militaire qui ont été décorés avec la production de la manufacture. On trouve ainsi mentionnées la Chambre de Requête au Palais commun, la chambre de l'Amirauté, celle de la Monnaie ainsi qu'une tenture faite à la demande du prince de Bourbon « *pour les Estat de Bourgogne* »⁶. Enfin il est essentiel de rappeler que les lieux de culte employaient également pour leur ornement des tentures. Si des chapelles privées ou particulièrement adorées pouvaient accueillir à demeure des tapisseries, l'Église s'avère être une grande utilisatrice de tentures lors des grandes

¹ Fabienne Joubert et al., *op. cit.*, p. 146.

² Musée du Louvre, collection Rothschild, n° d'inventaire 5088LR.

³ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 497.

⁴ Châteaux de Versailles et de Trianon, n° d'inventaire invgravures499.

⁵ Jules Badin, *op. cit.*, p. 11.

⁶ Archives nationales F¹² 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 13.

cérémonies. Une gravure datée de 1679 de Le Pautre montre que les rues de Paris étaient tendues de tapisseries, qui recouvraient les structures temporaires d'où les citadins assistaient à la cérémonie, lors de la procession du reliquaire de Sainte-Geneviève entre Notre-Dame et l'abbaye de Sainte-Geneviève. Tendre ainsi de tapisseries les rues de la ville durant de grandes célébrations religieuses est une pratique traditionnelle de nombreuses villes européennes et catholiques notamment lors de la Fête-Dieu¹.

2. *Remarques sur les bordures et les dimensions : hypothèses de datation des différents tirages.*

i. Une évolution des bordures.

La tenture de l'*Histoire de l'Empereur de Chine* a été tissée dans les ateliers de Beauvais pendant plusieurs décennies pour des clients de conditions sociales variées. Le succès de cette série est attesté par le nombre élevé de sets différents qui ont été produits. D'après les pièces qui ont été recensées pour cette étude, et en admettant que la même scène n'a jamais été tissée deux fois pour la même série, pas moins de vingt-cinq tentures différentes sont tombées de métiers entre 1690 et 1732. Ce chiffre est probablement en deçà de la réalité de la production de la manufacture picarde, en effet le temps et les destructions humaines ont probablement englouti certains ensembles à commencer par celui du duc du Maine. Cependant l'absence de documents d'archives précis sur les périodes concernées ne permet pas d'établir une liste exhaustive et exacte de la production de la *Première Tenture chinoise*. Parmi les œuvres subsistantes ou dont nous avons gardé la trace il est néanmoins possible d'établir une différence entre les productions tombées de métiers sous la direction de Philippe Behagle ou sous celle de ses successeurs les frères Filleul puis Jean-Noël Mérou.

L'étude du corpus constitué a permis de distinguer sept types de bordures différentes. La première bordure a déjà été décrite, il s'agit de celle réalisée aux armes et au chiffre du comte de Toulouse. Il est probable que cette bordure ait été conçue spécialement à cette occasion ou qu'elle ait imité celle pensée pour le set du duc du Maine. Il est néanmoins important de souligner que ce type de bordure est similaire à celui produit pour la tenture de l'*Histoire du Roi* des Gobelins notamment le quatrième tissage qui présente une bordure de guirlandes fleuries avec les armes de la maison royale ou encore la tenture d'*Artémise* tissée au début du siècle pour Henri IV. Dans tous les cas les bordures de ces ensembles sont larges, pourvues

¹ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 498.

d'un décor abondant qui mêle le végétal aux armoiries. Elles s'accordent au goût de la première moitié du siècle et aux effets de style qu'avaient créé les grands ensembles baroques dont les bordures simulaient des architectures, comme c'est le cas dans l'œuvre de Rubens relatant l'*Histoire d'Achille*, et qui nécessitait d'être tendue bords à bords et sans rupture pour préserver l'effet de trompe l'œil.

Un second type de bordure tissé pour l'*Histoire de l'Empereur de Chine* poursuit ce goût pour les bordures larges et opulentes mais en renouvelant le langage décoratif. Ce type de bordure nous est connu aujourd'hui par un seul ensemble de quatre pièces¹ conservé par le musée du Louvre à Paris. La bordure de cet ensemble est composée de grotesques proches de ceux conçus par Jean Ier Berain (1640 -1711), dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi. Au centre des bordures la frise est interrompue par des personnages chinois. Les bordures latérales accueillent une figure assise sur un trône, les bordures supérieures et inférieures présentent un chinois à longues moustaches tombantes vêtu d'une cuirasse et de sandales. Il est protégé par un dais qui rappelle une coquille Saint-Jacques et lève un verre. Cette bordure est identique à celle tissée pour une seconde série de Beauvais qui a connu également un très grand engouement et une bonne postérité : la tenture dite des *Grotesques à fond jaune*. La conception de cette dernière est d'ailleurs attribuée à Jean-Baptiste Monnoyer alors que les bordures seraient l'œuvre de Guy-Louis Vernansal - sur des dessins de Jean Ier Berain - deux des artistes cartonniers de la tenture de l'*Histoire de l'Empereur de Chine*. Il n'est plus question, dans ce genre de bordures, de créer une illusion d'architecture feinte ou d'effet grandiose. Le pourtour de la tapisserie est dans ce cas-là purement décoratif et reprend des motifs qui sont au goût du jour : une succession de rinceaux gracieux, des personnages en gaines qui donnent naissance à des motifs végétaux, des oiseaux, des satyres et des personnages orientalisés par leurs vêtements ou leurs moustaches longues et tombantes. Le tissage des *Grotesques* a été entrepris sous la direction de Philippe Behagle sensiblement à la même période que la *Première Tenture chinoise*. Il est donc vraisemblable de considérer ce dessin de bordure comme l'un des plus anciens, probablement conçu en même temps que les scènes principales.

¹ *Le Thé de l'Impératrice, L'Embarquement de l'Empereur, L'Empereur en voyage et l'Audience de l'Empereur.*

Les documents d'archives datant de l'époque de Jean-Noël Mérou nous donnent une indication quant à la création d'une seconde bordure « aux chinois ». Cet entrepreneur a pris la direction de la manufacture royale de tapisserie en 1722 par un arrêt du Conseil pris en juillet de la même année. Un document de la manufacture daté de 1724 mentionne une bordure « *d'un dessein nouveau* »¹. Cette nouvelle création est confirmée par l'inventaire dressé par Mérou le 3 novembre 1732 lorsqu'il négocie son retrait de l'entreprise. Parmi les ustensiles et les dessins servant à la fabrication de tapisseries présents dans cet état des lieux le directeur liste : « *la bordure des Chinois, aussy faite par Rolly, payé...350 liv.* »² Il est très probable que cette nouvelle bordure soit celle présente sur les tapisseries qui sont actuellement dans les collections nationales bavaroises et russes. Ces deux sets présentent effectivement des bordures imitant un cadre en bois doré avec au centre et dans les angles des cartouches feuillus ornés de têtes de chinois et d'avant-trains de dragon. L'ensemble de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg offre une bordure légèrement plus complexe que celle présentée par les tapisseries allemandes puisque le cadre doré est agrémenté d'un rinceau fleuri qui s'enroule autour d'une baguette alors que l'autre bordure imite un cadre simplement mouluré. Ces deux sets ont donc été tissés entre 1724 et 1732.

Il semble inutile de revenir sur la bordure fleurdéliée du set de Fleuriau d'Armenonville ou sur celle, armoriée, de François-Louis de Wittelsbach dont les dates de création ont déjà été discutées. En revanche il paraît important de s'attarder sur la bordure la plus commune de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. Elle est constituée de frises de feuilles d'acanthé dorées qui se détachent d'un fond, rouge ou brun, simulant un cadre en bois sculpté. Une variante de cette formule présente un enroulement de rubans dorés qui se détachent d'un fond rouge, le tout simulant également un cadre sculpté. Parmi les cent vingt-quatre pièces répertoriées pour cette étude, soixante-sept tapisseries arborent ce type de bordures et trois de plus sa variante à rubans. Ce type de bordures est donc présent dans plus de cinquante-six pourcent des œuvres. Il est essentiel de souligner que cette bordure qui contrefait un cadre en bois place la tapisserie dans la même sphère qu'une peinture. Ce goût pour l'imitation d'un encadrement en bois apparaît à la toute fin du XVII^e siècle³ et ne fera que se renforcer tout

¹ Cité par Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 114.

² Cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 26.

³ Jules-Marie-Joseph Guiffrey, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen-Age jusqu'à nos jours*, Osnabrück, O. Zeller, 1978, p. 363.

au long du XVIIIe siècle. Il est probablement dû à la concurrence croissante de la peinture à l'huile en tant que médium privilégié de l'art figuratif et narratif. La constitution des académies et les débats qui vont agiter le monde de l'art sur la valeur de ce dernier et le statut de l'artiste va contribuer à élever la peinture d'histoire au rang d'art par excellence au détriment des autres formes traditionnelles de l'art figuratif y compris la tapisserie¹. D'autre part l'évolution du goût en matière de décoration intérieure au XVIIIe va attribuer une nouvelle place à la tapisserie qui devra s'accorder avec les salles lambrissées. L'imitation du bois dans les bordures devient alors la norme et permet de s'accorder à cette évolution esthétique. Les tapisseries présentant ces bordures, si elles ont pu être tissées dès le directorat de Philippe Behagle datent probablement pour la plupart des premières décennies du XVIIIe siècle, époque où ce genre d'ornement s'accordait mieux au goût et aux intérieurs des acquéreurs.

ii. Variation dans les dimensions.

Destinée à orner les murs de grands appartements la tapisserie présente généralement des dimensions monumentales. Ainsi le set du comte de Toulouse, placé pendant un temps dans l'antichambre et la chambre du roi au château de Rambouillet², mesure entre trois mètres quatre-vingt et quatre mètres vingt-cinq de haut selon les pièces pour des largeurs comprises entre un mètre quatre-vingt-quinze et cinq mètres quarante. Dans ce type de décoration intérieure la tapisserie occupait tout l'espace disponible du sol au plafond et y compris les portes comme cela a déjà été établi. Ces chambres de tapisseries, très prisées au XVIIe siècle, vont connaître un déclin dès le début du XVIIIe siècle. On assiste effectivement, au XVIIIe siècle, au développement d'un concept novateur en matière d'architecture d'intérieure en France qui répond à une demande nouvelle de confort dans les espaces privés. S'il n'existe pas alors de rupture forte dans l'architecture extérieure des transformations importantes surviennent dans les intérieurs avec ce que l'on appelle la distribution. André Félibien, en 1676, définit cette notion comme étant « *une division, & commode dispensation des lieux qui composent un bastiment.* »³ S'appuyant sur cette explication Jean-Marie Pérouse de Montclos précise le terme qui correspond pour lui à « *l'organisation de l'espace intérieur plus particulièrement la communication entre les sous-espaces, et la destination des étages et*

¹ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 491 – 506.

² Charissa Bremer-David, *op. cit.*, p. 93 – 94.

³ André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts.*, Paris, J.-B. Coignard, 1676, p. 561.

des pièces. »¹ La notion sous-tendue de différenciation des fonctions des pièces et les nouveaux principes d'organisation et de décoration qui vont en découler sont particulièrement importants. Ainsi dans la préface de ses cours d'architecture l'académicien Jacques-François Blondel (1705-1774) présente les différents type d'appartements qui peuvent exister dans une grande demeure française et distingue « *les appartements de parade, de société, & de ceux nommés Appartements particuliers destinés à la demeure personnelle des propriétaires.* »². Plus loin dans cet ouvrage l'auteur déclare consacrer une partie de sa réflexion à « *la décoration intérieure des différentes pièces d'un Appartement, relative à leur usage particulier...* »³. La place que consacre ce théoricien de l'architecture du XVIIIe siècle à la distribution selon le niveau de vie de celui qui fait construire témoigne de l'évolution des espaces à l'intérieur d'une demeure. Ils se différencient en salles, chambres, antichambres, cabinets, garde-robes, etc... chacun destiné à un usage spécifique d'apparat et de réception plus ou moins public ou d'usage totalement privé. La multiplication des pièces s'observe dès le XVIIe siècle comme le montre les planches de l'ouvrage de l'architecte Pierre Le Muet dans sa *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*.

Ce processus d'augmentation des pièces au sein de l'habitat conduit à réduire les dimensions des différentes salles et permet une nouvelle réponse aux désirs de confort, de commodité, exprimés par l'élite sociale. Cette transformation des espaces intérieurs est fondamentale dans la mesure où ce nouveau besoin de confort va donner une place importante au mobilier et aux objets d'art qui vont servir à l'ornement de ces différentes pièces. En effet la décoration intérieure est perçue comme « *l'indispensable complément de la distribution* »⁴ car totalement assujettie au plan architectural et aux fonctions très différenciées et très limitées assignées aux différents espaces⁵. De ce fait les traités de distribution et d'ornementation des édifices conçus par les architectes du XVIIIe siècle sont révélateurs de la place accordée dans la décoration intérieure aux grands ensembles de tapisseries. Ces écrits, qui discutent des mérites de divers ornements, entretiennent essentiellement le lecteur de décors sculptés –

¹ Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française: du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle*, 2. éd., Paris, Picard, 2001, p. 60.

² Jacques François Blondel, *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Paris, chez Desaint, 1771, vol. 2/1, p. XXII.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Marie Pérouse de Montclos, *op. cit.*, p.60.

⁵ *Ibid.*, p. 69.

chapiteaux, corniches, bas-reliefs – de menuiseries ou de stucs, de glaces et de dorures mais laissent peu de place à la tapisserie. Blondel réserve « *l'usage des tapisseries pour les alcôves* »¹ des chambres d'apparat, comme fond pour le lit de parade. Lorsque par ailleurs la tapisserie est retenue comme objet de décoration elle doit s'adapter aux panneaux de bois dans lesquels elle se retrouve enchâssée². Ses dimensions par conséquent se réduisent, essentiellement en hauteur puisque le bas des murs se retrouve principalement plaqué de lambris d'appui. Elle reste néanmoins un objet décoratif apprécié des riches particuliers comme en témoignent les nombreuses commandes aux différentes manufactures du royaume. La tendance alors montre à la fois une forte demande de grands ensembles narratifs propices à éblouir et destinés aux lieux d'apparat tandis que des tapisseries plus modestes à motifs décoratifs sont disposées dans des lieux plus intimes. Ces dernières fournissent un complément seyant au nouveau style de décoration intérieure composé de porcelaines aux couleurs vives, de lambris souvent peints, de meubles sculptés et vernis.

Les différentes pièces de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* qui sont parvenues jusqu'à nous permettent de visualiser ce changement de dimensions. Si l'on compare les hauteurs respectives du set du comte de Toulouse ou bien du set du Louvre, tous deux datant de la fin du XVIII^e siècle, avec les ensembles postérieurs à 1716 – set bavarois et russes, ensemble du Garde des Sceaux et de l'archevêque électeur – on note une nette baisse des dimensions. Les tapisseries perdent ainsi entre soixante-neuf et soixante-quinze centimètres de hauteur en moyenne avec des écarts allant de soixante-quatre à quatre-vingt centimètres selon les pièces. Ainsi la tapisserie figurant la *Récolte des ananas* du comte de Toulouse mesure quatre mètres et quinze centimètres tandis que la même pièce issue du set des collections bavaoises ne mesure plus que trois mètres et cinquante-et-un centimètres. Les œuvres représentant *l'Audience de l'Empereur* et *L'Empereur en voyage* sont celles qui présentent les plus gros écarts avec des réductions de la hauteur atteignant près de dix-neuf pourcent de la taille des pièces conservées au château de Compiègne. D'une manière plus générale il s'agit là de réductions non négligeables puisqu'elles représentent de seize à dix-huit pourcent de la taille totale des tapisseries. Cette réduction de la hauteur par rapport aux tapisseries de Louis-Alexandre de Bourbon s'observe sur toutes les pièces à l'exception de

¹ Jacques-François Blondel, *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, C.-A. Jombert, 1737, vol.2, pp 209 – 211.

² Fabienne Joubert et al., *op. cit*, p. 212.

l'ensemble présentant la bordure aux chinois du Louvre et d'une pièce de *l'Audience de l'Empereur* à bordure d'acanthé également dans les collections du musée parisien (Louvre, donation Grog-Carven).

Si la diminution de la hauteur des pièces n'est pas en soi suffisante pour établir leur datation elle n'en reste pas moins significative d'une tendance. Associée à des bordures simplifiées qui imitent du bois, elle encourage à voir dans la majorité des pièces survivantes la production de pièces issues du directorat des frères Filleul ou de celui de Jean-Noël Mérou soit une production étalée entre 1711 et 1732.

II. Les éléments décoratifs de la tapisserie et les recherches ornemanistes.

Le succès des tapisseries ornementales est une constante de l'histoire de cet art. À la fin du XVII^e siècle les verdure, – tapisseries représentant principalement des paysages végétalisés – les scènes de jeux d'enfants sont populaires et se diffusent dans toutes les couches de la population¹. On en retrouve produites par Behagle pour les appartements du duc et de la duchesse d'Enghien à Marly² jusque dans des foyers modestes où les inventaires après décès décrivent des verdure avec des petits animaux ou de petites figures humaines. L'accroissement de la richesse de la petite bourgeoisie à la fin du Grand Siècle est l'une des raisons de l'augmentation de la demande pour ces œuvres moins onéreuses que les grands ensembles historiés³. D'autre part à la mort de Jean-Baptiste Colbert son successeur, le marquis de Louvois, en cherchant une alternative aux dessins de Charles Le Brun, commande des copies de tentures ou de cycles de fresques célèbres du XVI^e siècle⁴. Ces copies par les artistes des Gobelins sont essentiellement issues des œuvres de l'atelier de Raphaël et de son élève Giulio Romano. Parmi les dessins copiés se trouvaient nombre de séries décoratives comme les *Grotesques de Léon X* dit aussi les *Triumphes des Dieux* ou encore, venant de Bruxelles, les *Mois Arabesques*⁵. Le style de ces œuvres est plus léger et délicat que la grande manière formelle de Le Brun. Ce désir de légèreté est perceptible dès les années 1690 et notamment lorsque le roi exhorte son architecte Jules Hardouin–Mansart de pourvoir les

¹ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 504.

² Archives nationales F12 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 12.

³ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 496.

⁴ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 501 – 502.

⁵ *Ibid.*

appartements de la duchesse de Bourgogne d'une décoration gracieuse en 1699¹. Il paraît donc essentiel d'examiner l'aspect décoratif intrinsèque à toute tapisserie en observant comment la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* répond à cette demande.

1. *Orner pour enrichir : comparaison avec la tenture des Grottesques à fond jaune.*

Les éléments décoratifs qui égayent et habillent la tenture de Beauvais sont nombreux et exploitent différentes références. Les artistes cartonniers ont peuplé les scènes d'objets, de végétaux ou d'oiseaux dont la principale fonction consiste à orner les différentes scènes. Il paraît à ce titre intéressant de comparer ces motifs avec ceux, similaires, visibles dans la tenture ornementale contemporaine issue des ateliers de la manufacture de Beauvais et nommée les *Grottesques à fond jaune*². Les cartons de cette série, également réalisés pour la première fois sous la direction de Philippe Behagle, ont été attribués au peintre Jean-Baptiste Monnoyer et mis sur métiers dans la fin des années 1680. Très populaire la tenture des *Grottesques* est l'un des succès les plus retentissants de la manufacture, comme l'atteste le mémorandum du directeur qui liste des clients prestigieux et nombreux pour son nouveau modèle parmi lesquels lord Duras, le Chancelier Boucherat, le duc de Saxe, le duc de Savoie, etc...³ Le qualificatif de « grotesques » provient des décors antiques redécouverts à Rome dans les « grottes » formées par les ruines de la Domus Aurea de Néron. En France l'influence de ces fresques est perceptible dans la production de l'école de Fontainebleau, sur le modèle italien implanté par le Primatice, et au XVII^e siècle dans l'œuvre de Jean Ier Berain ou de Noël Coypel⁴. Il est important de relever les critiques contre l'absurdité des motifs issus de cette peinture décorative, basées sur le jugement émis par Vitruve⁵, qui occupent la pensée

¹ James Parker et al., « French Decorative Arts during the Reign of Louis XIV 1654-1715 », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1989, vol. 46, n° 4, p. 12.

² Pour toutes ces comparaisons se référer aux annexes du présent mémoire : Annexes – Ressources iconographiques où le lecteur aura ainsi directement sous les yeux les parallèles évoqués.

³ Archives nationales F¹² 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 12 – 13

⁴ Alessandra Zamperini, *Les Grottesques*, traduit par Odile Ménégaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

⁵ Vitruve vilipende ainsi le goût de ses contemporains qui : « préfèrent des monstres aux images normales [...] à la place des colonnes, on met des roseaux ; les frontons sont remplacés par des espèces de harpons et coquilles striés, avec des feuillages frisés et des volutes légères. On fait des candélabres soutenant de petits édifices, du haut desquels s'élèvent, comme si elles y avaient pris racines, de jeunes tiges à volutes portant sans raison de petites figures assises. On voit encore des tiges terminées par des fleurs d'où sortent des demi-figures, les unes avec des visages d'homme, les autres avec des têtes d'animaux. Or, ce sont là des choses qui n'existent pas, ne peuvent exister et n'existeront jamais. » Vitruve, *De architectura*, livre VII, chapitre V, 3 et 4, cité par Alessandra Zamperini, *op. cit.*, p. 15.

du XVII^e siècle jusqu'à lui conférer l'acception péjorative que nous lui connaissons¹. Les grotesques modernes français se caractérisent par un mélange de motifs originaux qui associent humains, animaux et végétaux dans des figures de fantaisies, des hybrides charmants et assagis sans aucune connotation monstrueuse, qui sont accompagnés d'arabesques, de guirlandes de fleurs, d'oiseaux et de draperies².

L'irréalisme même de ces décors se veut « a-mimétique », pour reprendre le terme de Christian Michel, et permet d'inscrire les figures ainsi ornées dans le monde du merveilleux, de l'in vraisemblable³. On touche ainsi à l'une des fonctions essentielles de l'ornement qui, au XVII^e siècle, est chargé de prolonger le luxe, d'enrichir littéralement l'œuvre, l'objet ou l'image afin de le rendre plus beau⁴. Dans les tapisseries de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, certains éléments décoratifs rappellent très fortement ce goût ornemental et cette fantaisie adaptée au merveilleux d'un pays situé à l'autre bout du monde. Ainsi dans sept des neuf scènes⁵ de la tenture on retrouve une des caractéristiques clés de l'ornement grotesque : l'architecture légère. Ces architectures qui ont pu être qualifiées par les auteurs de « *gothique chinois fantaisiste* »⁶ ont surtout trait à celle des grotesques. Ainsi le dais sous lequel se délasse l'impératrice et ses trois servantes dans la scène du *Thé* ressemble fortement à la rotonde végétalisée, imaginée pour abriter l'idole de Bacchus, dans la tapisserie des *Grotesques*, *L'Offrande à Bacchus*, non seulement dans sa forme mais également dans le drapé doré orné de motifs chantournés qui en constitue la paroi du fond. De même les piliers qui supportent la tente quadrangulaire présente dans *La Collation* s'apparentent à ceux qui soutiennent l'entablement dans la tapisserie de *L'Éléphant* de la suite des *Grotesques*. La structure de ces colonnettes est divisée en deux parties autour d'un élément sphérique. De part et d'autre de cet élément s'élancent des formes ovoïdes dont les renflements sont placés contre la sphère et qui va en s'amenuisant jusqu'à atteindre une forme cylindrique absurdement fine. L'usage de ces architectures irréalistes contribue à conférer une atmosphère inusuelle, extraordinaire,

¹ Alessandra Zamperini, *op. cit.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 206.

³ Jean-Claude Bonne et al., « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective. La revue de l'INHA*, 30 juin 2010, n° 1, p. 41.

⁴ Emmanuel Coquery (dir.), *Rinceaux & figures: l'ornement en France au XVII^e siècle*, Paris : Saint-Rémy-en-l'Eau, Musée du Louvre : Editions Monelle Hayot, 2005, p. 20.

⁵ *Le Thé de l'Impératrice, Le Retour de la chasse, L'Embarquement de l'Empereur, L'Embarquement de l'Impératrice, La Collation, L'Empereur en voyage, L'Audience de l'Empereur.*

⁶ Adolph S. Cavallo, *op. cit.*, p. 173.

aux scènes de la tenture. Il participe ainsi aux désirs d'enrichissement et de séduction de cet ensemble décoratif. Ces éléments font partie de la décoration des tapisseries dans le sens que donne Thomas Golsenne à ce terme, c'est-à-dire qu'elles ont pour but « *de rendre agréable le support, d'attirer le regard vers lui et de rendre la forme adéquate au contenu*¹... » sans toutefois prétendre passer pour l'essentiel du sujet, sans vouloir prendre le dessus sur le sens des figures et le discours narratif qui découle de leur enchaînement.

Perçus donc comme un luxe nécessaire, les éléments décoratifs présents dans la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* remplissent également une fonction simple dévolue aux ornements : celle de remplir les espaces de ce vaste ensemble. Là encore les artistes se sont inspirés fortement d'éléments empruntés aux vocabulaires des grotesques. Ainsi il est possible de relever une similitude entre le toit du palanquin de l'empereur dans *l'Empereur en voyage* et le lambrequin supportant des perroquets visible dans les *Grotesques à fond jaune : Le Chameau*. D'autres motifs encore sont communs aux deux tentures comme les dais circulaires en suspension garnis d'un pendant d'orfèvrerie en trois pièces et se terminant par deux feuilles d'acanthé affrontées, visible dans *L'Embarquement de l'Impératrice* de part et d'autre de l'arcade principale, qui rappelle la suspension bleue visible dans la scène des *Musiciens*. Le même motif du dais y est repris, garni cette fois d'un pompon doré et d'un collier de pierres alternativement rouge et bleu. Ce même motif se retrouve dans *L'Embarquement de l'Empereur* comme suspension attachée à la clé pendante de l'arcade principale où s'y distingue le même principe de dais bleu ouvragé aux quartiers légèrement bombés et aux bords ornés de perles.

Les multiples guirlandes de fleurs qui ornent les différentes architectures des scènes chinoises, si elles présentent plus de variété dans leurs compositions que celles présentes dans la série des *Grotesques*, sont dans les deux tentures disposées en arc de cercle et relient d'un point à l'autre les éléments architecturaux. Enfin la décoration présente aux angles des toits de *l'Audience de l'Empereur*, singulier assemblage de plumes rouges d'où dépasse un toupet blanc est un motif que l'on retrouve quasiment à l'identique comme ornement du dais central de la scène des *Musiciens*. Tous ces éléments permettent d'ornez les scènes en les emplissant de motifs qui, pour superficiels qu'ils soient, contribuent à la richesse de l'ensemble. Or,

¹ Thomas Golsenne et al., « L'ornemental : esthétique de la différence », *Perspective. La revue de l'INHA*, 30 juin 2010, n° 1, p. 12.

comme cela a été dit précédemment, la décoration à cette époque est une affaire de convenance, de correspondance entre le rang du propriétaire et la richesse de la décoration¹. Cet usage réglé des ornements montre que leur emploi n'était pas désintéressé et répondait à un besoin de magnificence, c'est-à-dire de luxe légitime², qui permettait de se positionner au sein d'une société fortement hiérarchisée.

2. *L'influence du style de Jean Ier Berain.*

La question du style est par définition épineuse, le mot lui-même contenant une ambivalence qui oscille entre le général et le particulier. Ainsi Jaques Thuillier écrit que le style « *c'est la réduction de toutes les expressions dont dispose le créateur [...] à un langage précis et harmonieux.* »³ Henri Focillon lui précise que le terme « *a deux sens bien différents et même opposés. Le style est un absolu. Un style est une variable. Le mot style précédé de l'article défini désigne une qualité supérieure de l'œuvre d'art, celle qui lui permet d'échapper au temps, une sorte de valeur éternelle... un style au contraire c'est un développement, un ensemble cohérent des formes unies par une convenance réciproque.* »⁴ Jean Ier Berain dans son activité de dessinateur pour le roi Louis XIV a si bien répondu aux aspirations ornemanistes de son temps qu'il a réussi à créer un style à son image. Ce dernier est composé selon Roger-Armand Weigert, auteur d'une thèse sur la question, d'une « *réunion d'originales arabesques, de pittoresques rinceaux et surtout de ces « grotesques » à la fantaisie habilement dosée...* »⁵ A l'observation des planches ornementales gravées par, ou d'après, Berain qui sont aujourd'hui conservées par le musée des arts décoratifs de Paris ou par le département des estampes de la Bibliothèque nationale de France⁶ il est possible de relever que ses compositions s'articulent de manière symétrique autour d'une scène centrale animée d'un ou plusieurs personnages. En outre Berain organise ses motifs en différents registres en usant pour cela d'architectures graciles ou de gracieuses arabesques. On retrouve dans les dessins de Berain la définition que faisait Vitruve de l'art des grotesques : des caryatides soutiennent des frêles architectures

¹ Emmanuel Coquery (dir.), *op.cit.*, p. 25.

² Thomas Golsenne et al., *op. cit.*, p. 17-18.

³ Jérôme de La Gorce, *Berain : dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, Paris, 1986, p. 7.

⁴ Henri Focillon, *Vie des Formes*, E. Leroux, Paris, 1934, p.10 cité par Roger-Armand Weigert, *Jean I Berain, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi (1640-1711)*, Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Paris, 1936, p. 193.

⁵ Roger-Armand Weigert, *op.cit.*, p. 193.

⁶ Une certaine partie des collections de gravures de la main ou d'après Jean Ier Berain a été numérisée et est actuellement disponible sur la bibliothèque numérique Gallica.

ajourées associées à tout un réseau de feuillages et de fleurs organisé en guirlandes, rinceaux et arabesques, le tout peuplé d'une infinité de personnages empruntés à la mythologie classique – divinités, satyres, dryades, sphinges, etc... – ou au répertoire allégorique – Victoire, Renommée, etc... – Le dessinateur du roi fournit des créations où les vides commencent à l'emporter sur les pleins et où toute la fantaisie de ses motifs est tempérée par un usage rigoureux de la géométrie¹. Dessinateur des plaisirs et festivités de la cour Jean Ier Berain n'hésite pas à réemployer dans ses panneaux décoratifs des idées de costumes et de personnages d'opéra ou de mascarade². L'influence directe ou indirecte de Jean Ier Berain sur les arts décoratifs de son temps, quoique parfois difficile à évaluer du fait de la disparition du mobilier d'époque, reste déterminante. On la perçoit dans la décoration intérieure – comme sur les murs et plafonds de l'hôtel de Mailly³ – sur des motifs de cheminée, des décorations pour des carrosses, des chaises à porteurs, des vaisseaux et bien évidemment sur des tissus et des tapisseries⁴.

Les tapisseries de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* sont en partie tributaires de ce style dans leur partie décorative. On retrouve en effet dans les scènes des *Embarquements*, du *Retour de la chasse* ou encore de *l'Audience de l'Empereur* une composition axée autour d'un élément central : l'empereur, son épouse ou le couple impérial selon les scènes. L'impression d'un axe central bien marqué dans ces scènes est avant tout due à la présence de l'architecture décorative et rigoureusement symétrique. Il faut également relever la similitude qui existe entre ces architectures composées de portiques et d'arcades reposant sur de fines colonnettes et celles visibles dans les gravures de Jean Ier Berain. Ainsi dans la gravure intitulée *Grotesques de Berain avec singes, baladins et faunes* se retrouve, de part et d'autre de la scène centrale où dansent les baladins, une architecture d'arcatures sur colonnettes débouchant à leurs extrémités sur des arcs chantournés vus de face. Or si le berceau ajouré a été transformé en berceau plein et l'arc chantourné en arc plein cintre ou brisé il s'agit bien de la même organisation qui se retrouve sur toutes les architectures dessinées dans les scènes de la *Première Tenture chinoise*. Par ailleurs les curieux ornements qui longent la toiture de

¹ Pour une analyse plus précise et détaillée du style de Jean Ier Berain voir Roger-Armand Weigert, *op.cit.*, p. 209 – 217.

² Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 40 – 41.

⁴ Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 27 – 65 et Roger-Armand Weigert, *op.cit.*, p. 104 – 123.

ces architectures, sortes de guirlandes ininterrompues de petites fleurs à trois pétales, pourraient être une adaptation maladroite des rinceaux de feuillages qui s'enroulent autour des arcades de Jean le Berain comme l'illustre la planche gravé par Jean-François Benard, *Composition décorative avec des personnages de mascarades*. Enfin en observant plus attentivement la toiture de *l'Audience de l'Empereur* ou du *Retour de la chasse*, qui sont identiques, il est possible de remarquer un motif d'enroulements de feuilles qui garnissent un écoinçon. Ce même motif de feuilles d'acanthé en pointe et dirigé vers le bas se retrouve dans des planches décoratives imaginées par Berain notamment dans une conservée par les Arts décoratifs de Paris dans la collection Maciet.

D'autres éléments ornementaux très employés dans les grotesques de Berain parsèment les scènes beauvassiennes. On retrouve ainsi des masques souriants, ailés, qui soutiennent l'architecture qui abritent les *Embarquements*. L'emploi de ces visages gais enrichit le répertoire de l'art de Berain qui leur a conféré cette physionomie accueillante, voire complice des scènes auxquelles ils assistent¹. Ailleurs il est possible de noter sans mal la présence d'acanthés plus ou moins développées notamment aux bases et aux sommets des colonnettes, ou comme clés pendantes des voutes de *l'Audience* ou du *Retour de la chasse*. Ces mêmes architectures encore présentent dans l'intrados de leurs arcs plein cintre des palmettes, fleurons et entrelacs qui sont autant de motifs usuels dans le langage ornemental de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Enfin il faut souligner la multitude d'oiseaux qui peuplent et animent les espaces vides de ces tapisseries, en effet dans la tapisserie de *l'Audience de l'Empereur* pas moins de vingt-deux volatiles égayent le ciel ou la toiture qui abrite la scène. Ils sont ici chargés d'occuper un espace qui, sans eux, se serait révélé beaucoup trop vide ou trop rigide, leur vol et leurs couleurs avivant le haut de la tapisserie.

3. Des motifs décoratifs qui renforcent l'impression d'exotisme.

Non contents de reprendre des motifs ornementaux classiques, les artistes de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* ont également su employer ces éléments décoratifs pour rendre plus prégnant l'exotisme des lieux et pour que la transposition des scènes à la cour de Chine soit immédiatement reconnaissable. À ce titre l'emblème de l'Empire du Milieu, le dragon, ne pouvait qu'être employé. Voici ce que le jésuite Athanasius Kircher

¹ Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 34.

écrit sur l'usage de ce symbole : « *cela fait allusion à l'ancienne Histoire du Royaume, ou pour mieux dire à la fable [...] un de leurs Monarques estoit monté en l'air sur un Dragon[...] Cette erreur s'est si fort introduite dans l'esprit de ce peuple, que leur Empire n'a point d'autres armes pour enseignes ; & leur aveuglement est si grand, qu'ils representent en tout lieu la figure de ce Dragon, jusques la mesme que leurs habits, leurs Livres, leurs linges, leurs tableaux, & tout ce qui peût estre veu, est chargé de la représentation de ce Monstre, qu'ils croyent estre le plus bel ornement qu'on leur puisse donner.* »¹ Le hollandais Johannes Nieuhof, qui relate le voyage en Chine de l'ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies, de préciser que : « *l'Empereur [qui] porte des dragons dans ses armes.* »² et dans le chapitre qui décrit la réception des ambassadeurs dans la Cité Interdite d'écrire : « *Il y en avoit trent-six autres joignans ceux-cy qui tenoient tous des Bannieres armoriées & marquées de Dragons d'or, qui sont les armes de l'Empereur.* »³ L'image du dragon prend donc tout naturellement une importance notable dans les scènes de la tenture beauvaisienne tant l'association de cette créature fabuleuse avec l'empire d'Extrême-Orient semble être un leitmotiv déjà commun au XVIIIe siècle.

On retrouve ainsi ces hybrides dispersés dans toutes les tapisseries du cycle beauvaisien. Différente à chaque fois, la représentation de cet animal redoutable et imaginaire le présente tantôt sous la forme d'un monstre ailé, pourvu d'un corps massif, d'une queue de serpent et d'une gueule robuste – comme c'est le cas sur le couronnement de la tente quadrangulaire de *La Collation* ou à la poupe des navires représentés dans *Les Embarquements* – tantôt sous la forme de long serpent ailé – comme l'illustrent les décorations des colonnettes des portiques dans les scènes du *Retour de la Chasse*, des *Embarquements*, et de *l'Audience de l'Empereur*. La diversité que présente ce motif dans les différentes tapisseries montre la richesse qu'il contient en tant qu'ornement. En effet la notion d'ornement contient par sa nature une certaine obligation de variété dans l'usage d'un motif⁴. Pour ce faire, les artistes ornemanistes peuvent répéter à l'identique un motif ou lui fournir toutes sortes de nuance. Les concepteurs de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* ont ainsi fait pas moins de six déclinaisons différentes de l'image du dragon sans compter les très légères modifications apportées à sa

¹ Athanasius Kircher, *op. cit.*, p. 56.

² Johannes Nieuhof, *op. cit.*, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 213.

⁴ Emmanuel Coquery (dir.), *op.cit.*, p. 20.

représentation la plus fréquente, telle qu'elle apparaît dans *La Collation*. Loin d'être un simple embellissement, les multiples dragons de la *Première tenture chinoise* relèvent du domaine de l'emblème, de l'attribut. Ils permettent d'imposer le contexte chinois et les références au pouvoir souverain en s'inscrivant comme emblème de l'empereur.

À côté de ces très nombreuses représentations du symbole impérial dans la décoration des scènes, d'autres éléments décoratifs rappellent également l'Orient lointain. Les nombreux tapis dispersés dans les scènes¹ rappellent la richesse de l'Orient et ces tapis qu'importaient les Européens à grands frais, par ailleurs représentés dans des œuvres aussi anciennes que la *Vierge du Chancelier Rollin* de Van Eyck. D'autre part on peut observer dans *L'Embarquement de l'Empereur* des personnages assis sur des dais circulaires ornementaux. Ces hommes au ventre rebondi, installés en tailleur – évoquant des bouddhas –, sont coiffés de curieuses plumes très longues qui dessinent des arabesques décoratives et achèvent de les désincarner pour les transformer en ornement. Enfin il faut relever que la toiture des portiques des *Embarquements* présente un motif d'écailles de tortue, matière exotique luxueuse très employée dans le mobilier Louis XIV par l'ébéniste André-Charles Boulle². Ces motifs remplissent une autre des fonctions attribuées à l'ornement par Ernst Gombrich³, ils servent en effet de liaison entre les différentes parties de ce décor monumental. Ils constituent ensemble des éléments assortis d'une thématique, celle de l'Orient, et permettent de conférer aux diverses scènes une unité de style, de références. Loin d'être aussi symbolique que leurs homologues présents dans les décors de Charles Le Brun⁴ les ornements de la tenture de Beauvais n'en restent pas moins structurels. Si leurs formes les rapprochent des décorations jugées plus légères⁵ dans le goût de Berain, ils contribuent par leur agencement à centrer l'attention du spectateur sur l'essentiel : l'action décrite par les différents personnages. Ainsi loin d'avoir seulement une valeur esthétique ces éléments ont valeur d'accompagnement (au sens musical du terme) et permettent d'orienter le décor, ils viennent le parer, l'embellir et l'inscrire dans son contexte oriental.

¹ *Le Thé de l'Impératrice, Le Retour de la Chasse, L'Embarquement de l'Impératrice, La Collation, L'Empereur en voyage, L'Audience de l'Empereur.*

² James Parker et al., *op. cit.*, p. 12.

³ Dans son ouvrage *Le sens de l'ordre*, Ernst H. Gombrich attribue trois fonctions à l'ornement : encadrer, remplir et relier.

⁴ Emmanuel Coquery (dir.), *op.cit.*, p. 61 – 73.

⁵ *Ibid.*, p. 73 ainsi que Fabienne Joubert et al., *op. cit.*, p. 194 et 253 – 254.

III. Un cercle d'artistes familiers de l'art des lices.

Nombreux sont les acteurs à intervenir dans le processus d'élaboration d'une tapisserie. Si le commanditaire choisi généralement le thème voire l'iconographie d'une tenture il faut distinguer le travail des différents artistes qui donne corps à cette vision. Ainsi il faut séparer le travail du maquettiste, du cartonnier et du lissier chacun jouant un rôle et traduisant dans son propre médium la scène choisie. Le maquettiste est le concepteur du dessin, de l'idée, il crée un modèle appelé « petit patron » qui se borne généralement à une simple esquisse coloriée qui sert de guide aux cartonniers et aux lissiers. Le peintre cartonnier est un artiste qui agrandit le modèle du maquettiste aux dimensions de la tapisserie créant ainsi le carton ou le « grand patron ». Au XVIIe, sous l'influence de l'art et de l'organisation de Charles Le Brun à la manufacture des Gobelins, on assiste à un assujettissement de la tapisserie aux modèles peints à l'huile sur toile. Le peintre cartonnier acquiert alors une importance cruciale car il va donner le modelé et la composition finale de la tapisserie. Enfin le lissier est chargé de la réalisation de la tapisserie en elle-même en tissant selon le modèle et les techniques de basse ou haute lisse l'œuvre demandée. Selon les exigences du commanditaire ou de l'entrepreneur en charge de l'atelier il est l'interprète ou le copiste du modèle qu'on lui fournit. Charge à lui d'adapter les cartons peints aux exigences du tissage particulièrement en matière de dégradé et de choix des couleurs. Ainsi sont réunis différents corps de métiers autour d'une même œuvre et dont le regroupement au XVIIe siècle au sein de grandes manufactures comme les Gobelins ou Beauvais contribue à assurer la qualité des pièces produites.

1. *Les académiciens identifiés par les archives : Guy-Louis Vernansal le Vieux (1648 – 1728), Jean-Baptiste Monnoyer (1634 – 1699), Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653 – 1715).*

Si le mémorandum de Philippe Behagle ne donne aucun nom d'artiste lié à la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* se bornant à indiquer « *un dessin de Chinoise fait par quatre illustre peintre.* »¹ un rapport de sa main datant de 1703 mentionne « *l'histoire du Roy et des sujets chinois peint par Mrs Baptiste, Fontenay et consors...* »² À cette liste Jean-Noël Mérou, directeur de la manufacture de 1722 à 1734, ajoute, dans un inventaire dressé le 3

¹ Archives nationales F12 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 13.

² Archives Nationales, F12 1456 A. cité par Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p.29.

février 1731, le nom de « *Vernensal* »¹. L'identité du quatrième artiste n'a été indiqué par aucun des entrepreneurs de la manufacture et reste, aujourd'hui encore, sujet à débat. Les noms indiqués ont permis d'attribuer les cartons à trois peintres, membres de l'académie royale de peinture ainsi que de la manufacture des meubles de la couronne aux Gobelins. Le patronyme de Baptiste désigne Jean-Baptiste Monnoyer (1634 – 1699) alors que celui de Fontenay fait référence à Jean-Baptiste Belin de Fontenay (1653-1715) gendre du premier. Enfin le nom de Vernensal fournit par Mérou qui se retrouve sous l'orthographe Vernansal sur le tapis de *La Collation* du set du comte de Toulouse désigne Guy-Louis Vernansal le Vieux (1648 – 1728).

Guy-Louis Vernansal est un peintre d'histoire né à Fontainebleau. Il doit son apprentissage de la peinture très probablement à son père, Guy Vernansal, puis à Charles Le Brun². Peintre du roi, il est reçu à l'Académie Royale de peinture en 1687 en tant que peintre d'histoire en présentant comme morceau de réception une huile sur toile intitulée *Allégorie de la révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV*, actuellement conservée par les châteaux de Versailles et de Trianon. Il fait partie de la liste de peintres affectés aux travaux de tapisseries sous la direction de Le Brun à la manufacture des Gobelins en 1662. Il effectue alors divers travaux comme la copie de *l'Histoire d'Alexandre* d'après Le Brun pour les ateliers de basse-lisse et d'autres travaux semblables³. Il se fait une spécialité de l'agrandissement de peinture et l'on voit son nom souvent associé à des paiements pour ce genre de travaux effectués pour les décors de Versailles ou d'autres châteaux du roi. D'autre part il fournit des cartons pour la manufacture de Beauvais. Ainsi les bordures de la série des *Grotesques à fond jaune* sont de sa main, de même que les bordures de la tenture des *Conquêtes de Charles XI* qu'il réalise d'après des maquettes de Jean Ier Berain⁴. De son vivant Guy-Louis Vernansal connaît un certain succès comme le démontrent les approches faites par Nicodème Tessin le jeune, premier architecte du roi de Suède, qui cherche à l'engager⁵. Des œuvres tissées ou peintes de sa main et qui sont parvenues jusqu'à nous nous permettent de constater que sa manière

¹ Cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 21.

² Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques...* (2e édition corrigée et augmentée d'articles nouveaux), Paris, H. Plon, 1872, p. 1255.

³ Edith A. Standen, « The Tapestry Weaver and the King: Philippe Behagle and Louis XIV », *Metropolitan Museum Journal*, 1998, vol. 33, p. 185.

⁴ Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p. 140.

⁵ Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 115.

reste très inféodée à celle de Charles Le Brun avec une prédominance du dessin sur les couleurs, une préférence pour les tons chauds et des figures qui respectent à la lettre les impératifs de l'académisme. La présence de son nom dans des pièces de la tenture ainsi que son statut de peintre d'histoire le placent, d'après les chercheurs comme M. Jarry ou E. A. Standen, comme chef de file des cartonniers et concepteur de la composition.

Jean-Baptiste Monnoyer, dit Baptiste pour ses contemporains, est un peintre de nature morte, spécialisé dans les fleurs. Formé à Anvers, il arrive à Paris dans sa jeunesse, et se présente à l'Académie royale de peinture en 1663 où il est reçu comme peintre de nature morte grâce à l'huile sur toile intitulée *Fleurs, fruits et objets d'arts*.¹ À l'instar de Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Monnoyer est nommé sur les listes des peintres des Gobelins dès 1662. Il participe aux cartons de la tenture des *Mois*, dite également des *Maisons royales*, où il est responsable des fleurs et des fruits². Il a également participé à la restauration des tableaux d'Albert Eckhout qui ont servi de modèles aux cartons de la *Tenture des Anciennes Indes*, série de tapisseries ayant pour objet les Indes occidentales et inspirée d'un voyage au Brésil. Son expérience des lices s'accroît encore lorsqu'il collabore avec Philippe Behagle en fournissant à Beauvais les cartons de la série des *Grotesques à fond jaune*. Peintre très apprécié, il peint nombre de tableaux de nature morte qui sont acquis par le roi pour ses différents châteaux dont le Trianon et Marly. Ces œuvres représentent « *des fleurs & des fruits de toute espèce peints dans des bocaux, des vases dorés, d'argent, de marbre, de porphyre, quelques buffets & dessus de porte : on y voit des singes, des perroquets & autres animaux.* » selon les écrits d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville³. Il quitte la France en 1690 pour Londres où il est chargé de la décoration de l'hôtel de lord Montaigu⁴, cet évènement permet d'établir un *terminus ante quem* à la réalisation des cartons de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. Il est probablement aujourd'hui l'artiste le plus connu du trio et excelle dans le rendu tactile des végétaux, soutenu en cela par la grande richesse de couleurs de sa palette.

¹ Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce...indications de leurs ouvrages, quelques réflexions...*, Paris, De Bure, 1745, vol.2, p. 332 – 334.

² 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 (3e éd.)*, Paris, Manufacture des Gobelins, 1855, p. 63.

³ Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, p. 334.

⁴ *Ibid.*

Jean-Baptiste Belin de Fontenay, dont le nom de famille a pu être orthographié Blin ou Blain ou simplement Fontenay, est un peintre de nature morte né en 1688. Mis en apprentissage par son père auprès de Jean-Baptiste Monnoyer il abjura la foi protestante en 1685 avant d'être marié à Marie Monnoyer, fille de son professeur, et reçu à l'Académie en 1687¹ grâce à l'œuvre *Fleurs dans un vase d'or et buste de Louis XIV* aujourd'hui conservée par le musée du Louvre. Nommé peintre ordinaire du roi, Jean-Baptiste Belin de Fontenay intègre à son tour la manufacture des Gobelins, ils participent avec son beau-père aux cartons des tapisseries de la *Tenture des Anciennes Indes*, paiement leurs ayant été fait en 1688 « *pour l'ouvrage qu'ils ont fait à 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...* »² Il succède à Jean-Baptiste Monnoyer comme peintre de fleurs de la manufacture des Gobelins et conseiller à l'académie lors du départ de son beau-père pour Londres. Engagé pour décorer les résidences royales de Versailles, et particulièrement l'escalier de la Reine, de Marly ou encore du château de Trianon il peint de riches et luxuriantes natures mortes où les fleurs éclatantes sont mêlées à des pièces d'orfèvrerie et des étoffes précieuses. Son art s'apparente fortement à celui de son mentor, on y retrouve le même goût pour les compositions somptueuses, la même richesse des couleurs mais avec une inclination pour la dissymétrie qui lui est propre.

2. *Méthode de travail et relation avec le directeur de la manufacture de Beauvais, Philippe Behagle.*

Philippe Behagle est nommé dans les comptes royaux « *marchand tapissier de Tournay* »³, il est en fait né à Oudenaarde en 1641 et c'est dans cette ville qu'il a reçu sa formation de tapissier. Sa présence est attestée à Paris dès 1660 date à laquelle il est ouvrier dans les ateliers des Comans⁴ et il est témoin de l'incorporation de ces derniers à la manufacture des meubles de la couronne dans l'enclos des Gobelins. On retrouve d'ailleurs son acte de mariage avec Anne Van Heuven signé dans l'église Saint-Hippolyte, paroisse des Gobelins, en 1669⁵. Il quitte Paris pour Oudenaarde en 1672, ville devenue française en 1667

¹ Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, p. 186.

² Cité par Madeleine Jarry, *op. cit.*, p. 57.

³ Jules Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, 1881, Paris, vol. 1, col. 366, cité par Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 189.

⁴ Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p.17.

⁵ Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 188.

sous le nom d'Audenarde, après douze ans passés dans la manufacture des Gobelins. Il s'associe alors avec Jan Bäert et crée son premier atelier. Dès cette époque il a pour clientes Mme de La Vallière et Mme de Montespan, deux maitresses de Louis XIV, qui permettent à son travail d'être connu à la cour¹. Comme il l'écrit lui-même dans une lettre du 8 mai 1698 adressé au Contrôleur général des Finances Colbert de Villacerf « *J'ay passé une partie de ma jeunesse a établir des manufactures par ordre de sa Majesté...* »² En effet il voyage pour ouvrir des ateliers selon les désirs du roi et de son ministre Colbert à Maintenon, à Glatigny puis à Tournai avant de reprendre la direction de la manufacture royale de Beauvais laissé en piètre état par la gestion de Louis Hinart et de ses fils en 1684. Selon un article d'E. A. Standen il réalise une tenture dite *Glorification* dans son atelier de Tournai, sur des patrons réalisés par des artistes des Gobelins d'après les dessins d'Adam-François Van der Meulen. Ces œuvres, conservées à Louisville (Kentucky, États-Unis) relatent des épisodes de la guerre de Dévolution et veulent s'inscrire dans une iconographie faisant l'apologie de la présence française en Flandre en célébrant Louis XIV³. Cette création, bien qu'elle soit de moindre qualité que ses productions beauvaisiennes, indique qu'il a su rester en contact avec le cercle d'artistes hébergé par la grande manufacture parisienne et démontre sa capacité à y faire appel. D'autres éléments d'archives viennent étayer cette hypothèse. En effet une des tentures tirée des *Métamorphoses* d'Ovide mise sur métier par Behagle a été réalisée d'après des cartons de René-Antoine Houasse⁴, peintre aux Gobelins, alors que les tapisseries des *Conquêtes de Louis XIV* réalisées comme complément à l'*Histoire du Roi* des Gobelins ont été tissées d'après Jean-Baptiste Martin, dit Martin des Batailles, élève de Van der Meulen et peintre comme lui pour les Gobelins⁵. La vie communautaire menée par les ouvriers des Gobelins⁶ permet de croire qu'il existait un réel esprit de corps⁷ auquel Behagle pouvait faire appel en sa qualité d'ancien des Gobelins. De plus il est tout à fait possible que les douze années passées dans ces

¹ Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p.17.

² Archives nationales, F¹² 1456 A, 8 mais 1698 cité par Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p. 24 .

³ Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 183 – 204.

⁴ Thomas P. Campbell (dir), *op. cit.*, p. 413.

⁵ *Ibid*, p. 415.

⁶ Jules-Marie-Joseph Guiffrey, *op. cit.*, p. 340.

⁷ Mercure Galant, 1673, « *Ils [les ouvriers des Gobelins, nda] prennent tous ensemble d'honnestes divertissements, et se traitent les uns les autres, ce que les empêche d'aller faire la débauche autre part : c'est une des raisons pour lesquelles on les a tous logez ensemble.* » cité par Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 199.

ateliers lui ait permis de nouer des liens d'amitié avec les entrepreneurs et chefs d'ateliers de la manufacture ou directement avec les peintres.

La manufacture de Beauvais ne possède pas, à l'époque de Behagle, de peintre attitré chargé de fournir aux ouvriers des nouveaux cartons chaque année. Cette disposition ne sera mise en place que plus tard, sous le règne de Louis XV, avec les peintres Jacques Duplessis puis Jean-Baptiste Oudry. Philippe Behagle lui a engagé un artiste, Simon de Pape III, mais le registre tenu par le directeur ne mentionne aucune composition de sa main. De fait Simon de Pape III, petit neveu du directeur, semble avoir dirigé l'atelier de dessin rendu obligatoire pour tous les ouvriers et apprentis de la manufacture¹ et devait également rafraîchir ou recopier les cartons d'autres artistes pour le tissage en basse-lisse. Pour comprendre donc le rôle de chacun des peintres évoqués précédemment dans la conception des pièces de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* il est par conséquent nécessaire de s'intéresser à leur organisation au sein de la manufacture des meubles de la couronne. Le ministre Colbert a nommé à la tête de la toute jeune manufacture le premier peintre du roi, Charles Le Brun, et lui a donné pleins pouvoirs sur l'ensemble des collaborateurs présents dans l'enclos des Gobelins, tant peintres, que sculpteurs, artisans lissiers ou ébénistes. Charge à lui de concevoir le dessin des tapisseries et des meubles destinés aux différentes maisons royales. C'est au goût et au talent de cet artiste que nous devons l'unité de style, solennel et grandiose, des décorations des grands palais français sous le règne de Louis XIV comme à Versailles, Trianon ou encore Fontainebleau. Pour accomplir cette extraordinaire ambition Le Brun s'est entouré de nombreux collaborateurs, pour la plupart peintres confirmés, académiciens, qui acceptèrent de traduire ses modèles en cartons utilisables par les lissiers. Antoine Lacordaire, à qui l'on doit les premières publications des archives de la manufacture des Gobelins, cite parmi les principaux artistes ainsi engagés Baudouin Yvart, Jaques Rochon, Adam-François Van der Meulen, Jean-Baptiste Monnoyer et Nicasius Bernaert. Il mentionne de plus pour la période de 1663 à 1690 pas moins de quarante-neuf autres noms de peintres chargés d'épauler Charles Le Brun² parmi lesquels se retrouvent ceux des trois cartonniers de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. Familier de l'art des lisses depuis que le ministre disgracié Nicolas Fouquet lui a confié la direction de sa manufacture de Mancy³, Le Brun est parfaitement au

¹ Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p.17.

² Antoine Louis Lacordaire, *op. cit.*, p. 59 – 60.

³ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 342.

fait des impératifs liés à la tapisserie, ses contraintes comme les effets qu'elle autorise. Il donne le croquis ou l'ébauche que les autres peintres transforment en cartons selon leur spécialité, il s'agit donc de patrons collaboratifs où chacun peint selon son attribution, qui les fleurs, qui les architectures, qui les figures ou bien les paysages¹.

Guy-Louis Vernansal, Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Belin de Fontenay sont donc accoutumés à ce mode de fonctionnement. Il est probable qu'en tant que peintre d'histoire, et donc de figures, Guy-Louis Vernansal soit responsable de l'ensemble des personnages présent dans les tapisseries qui nous occupent. La séparation des tâches entre Monnoyer et son gendre semble plus complexe. Néanmoins si l'on tient compte de la production des cartons des *Grotesques à fonds jaune* et de la quasi absence d'animaux dans l'œuvre de Belin de Fontenay, il est possible d'imaginer que Monnoyer ait été responsable de l'architecture fantaisiste des scènes, de la faune et d'une partie de la flore présente dans les tapisseries de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. Dans cette hypothèse son gendre se verrait attribuer la responsabilité des guirlandes de fleurs qui parsèment les scènes, d'une partie de la végétation ainsi que des riches tapis et drapés. En outre il est très probable qu'il soit l'auteur des bordures spécifiquement créées pour le comte de Toulouse compte-tenu qu'au moment de la mise sur métier Jean-Baptiste Monnoyer avait déjà quitté la France. Le choix de ces artistes comme cartonniers pour une tenture exotique ayant pour sujet le lointain et merveilleux empire de Chine, si l'on ignore à qui il est dû, n'est sûrement pas sans relation avec leurs expériences. Comme il l'a déjà été souligné, les deux Jean-Baptiste ont participé à la reprise des tableaux fournis par Maurice de Nassau afin de réaliser la *Tenture des Anciennes Indes* dans les ateliers des Gobelins². Quoiqu'il s'agisse ici des Indes de l'Ouest, de ce qui est aujourd'hui l'Amérique du Sud, la tenture dépeint pour les hommes du XVIIe siècle des contrées exotiques où la faune et la flore exubérantes ne sont pas celles que les européens sont habitués à voir. En outre Blin de Fontenay a également réalisé, en collaboration avec le peintre d'architecture Philippe Meusnier, la *Perspective de palais avec des personnages vêtus à l'orientale et un bouquet de fleur* de l'escalier de la Reine à Versailles³. Ces deux hommes ont donc déjà exécuté des

¹ Jules-Marie-Joseph Guiffrey, *op. cit.*, p. 344.

² Madeleine Jarry, *op. cit.*, p. 52 – 59.

³ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 439.

œuvres ayant trait à l'orient et à l'exotisme. C'est également le cas de Vernansal à travers sa conception du dessin des bordures de la série des *Grotesques* d'après Jean Ier Berain.

3. Hypothèse quant au quatrième artiste : Jean Ier Berain (1640 – 1711).

L'affirmation de la participation d'un quatrième artiste à la conception de la tenture de l'*Histoire de l'Empereur de Chine* est due au mémorandum de Philippe Behagle qui, comme cela a déjà été mentionné, fait allusion à « quatre illustre peintres »¹ lorsqu'il évoque les cartons de ces tapisseries. De nombreuses hypothèses quant à l'identité de ce quatrième homme ont été avancées par les différents auteurs qui se sont penchés sur la question, certains allant même jusqu'à remettre en cause la fiabilité de l'information de Philippe Behagle, ce qui les a conduit à réfuter l'existence même de ce quatrième artiste². Néanmoins avant de conclure à une erreur de rédaction ou de mémoire de la part de l'entrepreneur qui a pour la première fois tissé cette tenture, il convient d'examiner les différentes suppositions qui ont pu être soulevées. Certains auteurs anciens ou contemporains ont ainsi avancé les noms de Jean-Joseph Dumons³ ou de René-Antoine Houasse⁴. Ces deux artistes, tous deux peintres admis à l'Académie royale de peinture, sont connus par ailleurs pour leur collaboration avec les lissiers. Le premier est en relation avec ceux d'Aubusson et Felletin dont il est le peintre attitré de 1731 de 1755, date à laquelle il est nommé directeur artistique de Beauvais en remplacement de Jean-Baptiste Oudry. La mention du nom de Dumons chez Jules Badin (1909) semble être due à une méprise qui attribue la réalisation des cartons de la première tenture chinoise au directorat des frères Filleul. En effet l'auteur mentionne la présence de pièces de cette tenture dans « *un salon du château de Compiègne* »⁵, pièces qui s'avèrent appartenir au set du comte de Toulouse, commandé comme cela a été démontré à la manufacture à l'époque de Behagle. Jean-Joseph Dumons étant né à Tulle en 1687 on comprend pourquoi l'administrateur de la manufacture a décalé la date de conception de l'ensemble chinois après 1711, ce qui permet au jeune artiste d'avoir l'âge requis pour participer à la peinture des cartons. Morgane Mouillade (2013) pour sa part décale la datation du mémoire de Philippe Behagle vers 1704 pour justifier la mention de quatre illustres peintres faite par le directeur. Elle soutient l'hypothèse de la participation de Dumons aux

¹ Archives nationales F12 1456 A, vers 1700, cité par Jules Badin, *op. cit.*, p. 13.

² Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 116.

³ Jules Badin, *op. cit.*, p. 15, Morgane Mouillade, *op. cit.*

⁴ Charissa Bremer-David, *op. cit.*, p. 86 et Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p.438.

⁵ Jules Badin, *op. cit.*, p. 15.

cartons et en fait le remplaçant de Jean-Baptiste Monnoyer, parti pour Londres en 1690. Pour elle, l'artiste creusois n'a pas participé à la réalisation des premiers cartons pour le duc du Maine mais serait intervenu par la suite lorsqu'il aurait fallu rafraîchir les modèles populaires. Néanmoins il semble surprenant que le maître lissier ou les peintres aient fait appel à un jeune homme inconnu, qui semble dépourvu de tout lien avec le cercle artistique de la *Première Tenture chinoise* pour occuper une place, certes vacante, mais aisément couverte par la compétence de Jean-Baptiste Belin de Fontenay. René-Antoine Houasse, quant à lui, est un peintre des Gobelins qui a participé avec d'autres à des cartons de *l'Histoire d'Alexandre* d'après Le Brun¹ et que l'on retrouve comme cartonnier pour la manufacture de Beauvais à qui il fournit les modèles d'une tenture des *Métamorphoses*². Charissa Bremer-David (2007) appuie son hypothèse par le biais des liens effectifs entre Houasse et Behagle via les *Métamorphoses* et via l'expérience du peintre en matière d'exotisme grâce à la mention d'un paiement de la Couronne pour un carton de tapisserie représentant *l'Audience des Siamois* en 1710³. Bien qu'aucune information ne vienne contredire cette participation aux cartons de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, il paraît important de souligner que le nom d'Houasse n'a pas été associé à ces pièces par des documents d'archives. Or les entrepreneurs de Beauvais, de Behagle au sieur Mérou, ont mentionné son nom, dans leurs différents écrits, associé à d'autres pièces ou tentures. Il est donc fort curieux qu'ils l'aient oublié lorsqu'il s'agissait de lui rendre la paternité de cartons populaires.

Pour ce qui nous concerne il paraît à propos de soumettre le nom de Jean Ier Berain comme quatrième main pour les cartons de la *Première Tenture chinoise* de Beauvais. Jean Ier Berain (1640 – 1711) est né à Saint-Mihiel en Lorraine dans une famille d'arquebusiers qui, fuyant la misère provoquée par la guerre de Trente ans, s'est installée à Paris⁴. Graveur talentueux, Jean Ier Berain publie dès ses dix-neuf ans un recueil d'ornements pour arquebusiers⁵. Reconnu pour son talent il est alors employé par le Cabinet des planches gravées du roi, institutions qui se proposait de graver « *les plans et élévations des maisons royales, les ornements de peinture*

¹ Antoine Louis Lacordaire, *op. cit.*, p. 61 – 62.

² Jules Badin, *op. cit.*, p. 16.

³ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p.438.

⁴ Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p.15.

⁵ *Diverses pièces très utiles pour les Arquebuzières nouvellement inventés et gravés par Jean Berain le Jeune*, 1659.

et de sculpture étant en icelles. »¹ De fait l'aisance de ses travaux est remarquée et lui est alors confiée la réalisation des planches gravées des plafonds de la galerie d'Apollon au Louvre d'après Charles Le Brun². Il se place alors en apprentissage auprès d'Henry de Gissey³, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi qui le forme pour ce poste dont il accomplira les charges diverses et variées avec bonheur. Soutenu par le premier peintre du roi, Charles Le Brun, Jean Ier Berain est nommé à l'administration des Menus Plaisirs comme dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi en 1675. Ce corps de l'administration royale était dévolu à s'occuper de tous les frais relevant des choses indispensables à la vie quotidienne du souverain, de sa garde-robe et de ses divertissements ainsi que ceux d'une partie de la famille royale. Il y était distingué deux types de dépenses : les « ordinaires » autrement dit « pour la personne de Sa Majesté », relatives à la vie privée du roi allant des secrétaires aux artisans payés pour lui fournir ses vêtements ; et les « extraordinaires » dites également « hors la personne de Sa Majesté » pour tout ce qui relevait des cérémonies et autres festivités payées par le roi⁴. Sa tâche consiste alors à dessiner et faire réaliser tous les habits, parures et décors des fêtes de la Cour – bal, mascarade, carrousel, opéras etc... – et des cérémonies officielles – pompes funèbres, lit de justice, mariages, etc... - et de pourvoir également aux meubles et argenteries des appartements du monarque⁵. Jean Ier Berain cumule bientôt cette charge avec celle de dessinateur des jardins (1677) puis de dessinateur de l'Opéra de Paris (1680). Il est logé aux galeries du Louvre à partir de 1679 ce qui confirme l'estime que lui porte le roi et le talent que lui reconnaissent ses contemporains. Il meurt dans son appartement des Galeries le 24 janvier 1711.

Les travaux de Roger-Armand Weigert (1936) et Jérôme de La Gorce (1986) ont permis de mieux comprendre la méthode de travail de Jean Ier Berain lorsqu'il cumulait les charges de dessinateur de la Chambre et du Cabinet avec celle de l'Opéra. La diversité des travaux requise pour ces emplois, exigeait un goût sûr, une imagination féconde, des notions d'architecture et de perspective ainsi que des connaissances sur un peu tous les métiers qu'il pouvait être appelé à employer : brodeur, tailleur, maroquinier mais aussi ébéniste, orfèvre, horloger, etc...

¹ Archives nationales, O1 1050, p.96 cité par Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p.15.

² Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p. 21.

³ *Ibid*, p. 23.

⁴ Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p.17.

⁵ Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p. 38 – 39.

Aussi Berain ne grave lui-même que très peu depuis son accession au Menus Plaisirs¹, il s'entoure plutôt de collaborateurs compétents, dont notamment son fils Jean II Berain et son frère Claude, à qui il fournit des modèles, esquisses rapides, parfois coloriées, et largement annotées² que les spécialistes sont chargés d'adapter aux impératifs de leur médium. Concernant les tapisseries, l'on sait que Berrain à fournit les maquettes pour la tenture des *Attributs de la Marine*, commandé à Jean-Baptiste Hinart par le marquis de Seignelay. Cependant des différences entre les modèles gravés et les tapisseries prouvent la présence d'un intermédiaire³, un cartonnier qui a su adapter le modèle du maître, très probablement avec son accord, afin de l'accorder aux effets et impératifs du tissage. D'autre part ces mêmes recherches ont attesté que les maquettes fournies par Berain tant pour les bordures des *Conquêtes de Charles XI* que pour l'ensemble de la tenture des *Triumphes de la Marine* du comte de Toulouse ont été par la suite adaptées en cartons par le bellifontain Guy-Louis Vernansal⁴. À l'instar de Charles Le Brun aux Gobelins, Jean Ier Berain s'est donc entouré de collaborateurs chargés d'arranger sa pensée et auxquels il confiait l'exécution des commandes qui lui étaient passées.

De fait dans la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, les multiples influences et emprunts faits au style même de Jean Ier Berain⁵ sont autant d'arguments en faveur d'une collaboration du dessinateur à cet ensemble. La signature relevée dans la pièce du comte de Toulouse, *La Collation*, « VERNANSAL.INT.ET.PU », au bas du tapis qui orne l'estrade, laisse à penser que les compositions de la tenture sont une idée du peintre bellifontain. Cette signature a été interprété par la phrase latine : « *Vernansal invenit et pinxit* », soit en français « Vernansal a inventé et a peint⁶ », bien qu'il ne s'agisse pas là des abréviations traditionnelles pour ce genre de signature ce qui laisse un doute quant au sens de cette phrase. Néanmoins au vu de leur étroite collaboration sur plusieurs autres tentures il est possible d'envisager que Vernansal se soit adressé à Berain pour l'aider dans ses travaux notamment pour tout ce qui relève de l'ornement, des grotesques et des architectures disséminés dans les différentes pièces de la *Première Tenture chinoise*. Berrain ne peignant pas il aurait alors pu fournir des

¹ Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p. 30.

² Jérôme de La Gorce, *op. cit.*, p. 74, 75 et 78.

³ *Ibid*, p. 44.

⁴ *Ibid* ainsi que Roger-Armand Weigert, *op. cit.*, p. 105.

⁵ Voir ci-dessus II. 2.

⁶ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 438.

modèles aux trois artistes-cartonniers pour ces éléments qui par la suite ont été intégrés aux compositions de Vernansal.

À travers tous ces éléments l'on a tenté de démontrer comment la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* des ateliers beauvaisiens s'inscrit dans le goût pour l'ornement et la décoration intérieure de son époque. En effet l'usage traditionnel de la tapisserie confère à celle-ci le statut de meuble décoratif et sa place dans la décoration intérieure est sujette aux variations de la mode et du goût, ce qui se perçoit à travers les bordures et dimensions dissemblables des différentes pièces de cette œuvre. Tenture charnière entre le grand goût solennel du XVIIe siècle et le petit goût charmant du XVIIIe siècle, l'ensemble présente de nombreux ornements et éléments purement décoratifs qui doivent leur présence aux recherches ornemanistes qui animent la fin du règne de Louis XIV sous l'influence d'artistes comme Jean Ier Berain ou Claude Audran III. Les arabesques et motifs dérivés des grotesques que l'on a pu relever dans la tenture ne manquent pas de l'inscrire comme œuvre ornementale. L'exotisme de certains de ces motifs permet de renforcer le cadre oriental des scènes et rappellent le décor merveilleux de la cour de Pékin. Conscient des impératifs imposés par le tissage, l'équipe de peintres cartonniers a très bien su tenir compte des nécessités de ce médium en matière d'ornementation pour en faire une suite adaptée au goût de leurs contemporains.

Le goût pour la Chine aux temps de Louis XIV est d'ailleurs l'une des principales nouveautés de cette fin du XVIIe siècle. Le retard de la France dans le commerce avec les Indes fait de la décennie 1680 le moment d'explosion de ce goût à la cour et à Paris¹. La multiplication des récits de voyages, la variété et le nombre toujours croissant des importations contribuent à créer une atmosphère véritablement sinophile dont a su profiter la *Première Tenture chinoise* de Beauvais. Néanmoins il s'agit là d'une Chine fantasmée, résultat de projection d'artistes occidentaux qui n'évoque non pas l'Empire du milieu mais le fabuleux royaume de Cathay.

¹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*

TROISIÈME PARTIE : LA PREMIÈRE TENTURE CHINOISE ET LE GOÛT POUR LA CHINE.

I. Un contexte propice à la création de nouveaux modèles.

Comme il a été précédemment exposé la tapisserie est un médium du luxe, foncièrement somptuaire. En tant que telle elle est un moyen de se positionner dans la hiérarchie social et d'affirmer un certain rang. Le choix du thème même du cycle de tapisseries de Beauvais, l'Empereur de Chine et la vie quotidienne à la cour de Pékin, n'aurait probablement pas pu être développé sans la présence d'un contexte sinophile au sein de son cercle de réception. Il paraît dès lors fondamental d'exposer certains événements qui ont contribué à l'intérêt que pouvait porter les membres de la famille royale et les grands aristocrates aux contrées d'Extrême-Orient. Pour ce faire il semble approprié d'évoquer rapidement les moyens mis en œuvre pour établir des relations avec les royaumes asiatiques avant de se consacrer plus amplement aux événements survenus à la cour qui ont pu influencer, relancer ou simplement être la marque de l'intérêt de la cour pour ces contrées lointaines.

À l'époque moderne l'établissement de liens commerciaux entre l'Europe et l'Extrême-Orient est renforcé grâce aux explorations des grands navigateurs ibériques. Les portugais d'abord ouvrent le négoce avec l'Empire de Chine en fondant un comptoir à Macao, cependant la médiocrité du commerce lusitanien ne permet pas une large diffusion des richesses des Indes orientales.¹ Il faudra attendre l'arrivée des Hollandais, grands commerçants, et la fondation des comptoirs de Batavia en 1619 et celui de l'île de Deshima pour que l'importation massive d'objets de la Chine et du Japon envahisse l'Europe². Gênée par les monopoles ibériques ainsi que par la concurrence anglaise et hollandaise, la France n'arrive que tard dans l'histoire du commerce avec la Chine³. Bien que celui-ci soit perçu comme étant le plus important d'Orient, il faut attendre l'initiative de Colbert qui appelle François Carron, transfuge de la Compagnie hollandaise des Indes Orientales, en 1664 pour que la France se dote de moyens marchands à la hauteur de ses ambitions commerciales⁴. Néanmoins ce n'est qu'en 1698 qu'est armé le premier navire de la Compagnie de la Chine, *l'Amphitrite*, qui ramène en 1700 une très riche

¹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. XXIII.

² Henri Cordier, *op. cit.*, p. 5.

³ La création d'une Compagnie des Indes orientales avait pour but de : « *procurer au royaume l'utilité du commerce [d'Asie] et empêcher que les Anglais et les Hollandais n'en profitassent seuls, comme ils l'avaient fait jusqu'alors.* » René Estienne, *Les compagnies des Indes*, Paris, Gallimard Ministère de la Défense - DMPA, 2013, p. 42.

⁴ René Estienne, *op. cit.*, p. 44 – 45.

cargaison de marchandises orientales¹. Entre temps c'est par le biais de relations avec d'autres royaumes orientaux, tout spécialement le Siam, et via les missionnaires jésuites que la France tisse ces premiers échanges directs avec l'Extrême-Orient dans la décennie 1680.

1. *La vogue de l'Extrême-Orient à la cour de Louis XIV.*

- i. Les visites d'orientaux à Versailles : le père Couplet et le converti de Nankin, les mandarins siamois en 1684, l'ambassade du Siam en 1686.

La vogue de la Chine à la cour de Louis XIV, déjà débutée par les objets d'importations ramenés par les Hollandais ou les Espagnols², est soutenue par la visite à Paris et à Versailles d'orientaux qui ont été présentés au roi et à sa cour. Le premier Chinois à visiter la France est un jeune « converti de Nankin » ramené en Europe par le père Couplet, missionnaire de la Compagnie de Jésus. En septembre 1684 le chroniqueur du *Mercure Galant* raconte que « *Le jeune Chinois qu'il a amené parle assez bien latin et s'appelle Mikelh Xin. Ils allèrent le 15 de ce mois à Versailles, où ils eurent l'honneur de saluer Sa Majesté. Ils virent ensuite jouer les eaux et se trouvèrent le lendemain au dîner du roi. Le jeune Indien était en ses habits indiens, ayant une riche veste de brocard d'or fond bleu, avec des figures de dragons et un visage affreux sur le haut de chaque manche. Il avait par-dessus une espèce de tunique de soie verte. Sa Majesté, après avoir entendu ses prières en langue chinoise, lui fit servir une assiette sur la table pour voir la propreté et l'adresse des Chinois à manger avec deux petites baguettes d'ivoire à quatre pans, d'un pied de long, qu'ils tiennent dans la main droite entre deux doigts.* »³ Il est possible de trouver à travers les mots choisis par le chroniqueur du *Mercure Galant* l'évocation d'une confrontation entre deux civilisations où le roi met à l'épreuve l'oriental sur son héritage et la qualité de sa civilisation au travers de cet habitude du repas et l'habileté de manger avec des baguettes, chose on ne peut plus curieuse pour l'homme occidental du XVIIe siècle. Il y a ici, de la propre volonté du roi, un désir d'évaluation du degré de civilisation de ce jeune homme qui représente alors son pays d'origine. Ce faisant le souverain laisse ouvert la possibilité d'un parallèle entre les deux royaumes.

D'autre part, la même année, est arrivé en France un bateau du Siam qui menait deux mandarins de la cour du roi Phra Narai accompagnés des pères Vachet et Pascal. Cette mission

¹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 49 – 64.

² *Ibid.*

³ *Mercure Galant*, septembre 1684 cité par Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 227.

avait pour but de mettre en lumière le sort réservé à une précédente ambassade siamoise ayant quitté le rivage du Siam en 1680 à bord du *Soleil d'Orient* et qui malheureusement avait fait naufrage avant d'atteindre la France¹. Le bruit de la venue de cette ambassade avait par ailleurs atteint la France comme en témoignent les écrits de Claude de Lisle qui souligne en sus l'engouement que cet évènement a pu susciter « *Au premier bruit qui se répandit en France de ces ambassadeurs tout le monde en parla & il n'y eut personne qui ne voulût dire ce qu'il sçavoit du país d'où ils venoient, des Coutumes & de la grandeur de ce Royaume et de tout ce que la curiosité peut faire demander, quand il arrive une chose aussi extraordinaire que celle-là.* »² Si les mandarins qui accompagnaient les ecclésiastiques ne furent pas cette fois présentés au roi, eux le virent lors de son passage dans la Galerie des Glaces³. Restés en France pendant trois mois ces deux siamois, les premiers jamais vus par des français, ont été célébrés par la cour qui les accueillit chaleureusement en différents lieux comme l'Opéra, ou le château de Chantilly⁴ et les curieux ne manquaient pas d'observer leurs accoutrements étranges d'orientaux⁵. L'intérêt de la cour ainsi éveillé, le sujet de l'Orient apparaît alors comme une véritable mode dont la vogue est relancée par la réception de l'ambassade de Siam à Versailles en 1686.

Le royaume de Siam⁶ occupe une position géographique jugée par les occidentaux tout à fait profitable entre la Chine et les Indes, ce pays de la péninsule d'Asie du Sud-Est est considéré comme étant « *le vestibule de la Chine* ». ⁷ On lit ainsi dans les écrits du géographe De Lisle : « *Ce Pays est un des meilleurs, des plus fertiles & des plus délicieux du monde [...] aussi les Siamois estiment qu'après la Chine il n'y a Royaume au monde qui vaille le leur.* »⁸ Sous l'influence de Constantin Phaulkon, aventurier grec devenu conseiller du roi de Siam, le souverain décide l'envoi d'une nouvelle ambassade qui arrive en France en 1686. Cette délégation comprenait huit mandarins et une vingtaine de domestiques accompagnés de quelques jeunes garçons⁹ et a été reçue à la cour le 1^{er} septembre 1686. Les gravures sur ce

¹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 21.

² Claude de Lisle, *Relation historique du royaume de Siam*, Paris, Guillaume de Luyne, 1684, Avertissement au lecteur, p. 4 – 5.

³ Jannette Gatty, *op. cit.*, p. XLVI.

⁴ *Ibid.*

⁵ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 22

⁶ Actuelle Thaïlande.

⁷ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 29.

⁸ Claude de Lisle, *op. cit.*, p. 10 – 11.

⁹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 36.

sujet ne manquent pas, ainsi l'almanach royal de l'année 1687 présente plusieurs estampes qui représentent cet évènement qui fit grand bruit. L'une d'elles, accompagnée de la légende « *La solennelle ambassade du roy de Siam au Roy pour l'establissement du commerce avec ces peuples d'orient. Les cérémonies de la lettre et des audiences.* », montre le cortège d'orientaux dans la cour du château, vêtus de longues tuniques plissées par-dessus lesquelles est passée une chasuble sans manche et tous coiffés d'un bonnet haut, pointu et rigide. L'audience est donnée en présence de plusieurs grands seigneurs de l'aristocratie comme le montre l'estampe de *l'Almanach Royal pour l'année 1687 : l'ambassade de Siam reçue à Versailles, le 1^{er} septembre 1686* aujourd'hui conservée aux châteaux de Versailles et de Trianon. Sur cette gravure est représentée une partie des présents offerts au roi et à sa famille par Phra Narai et Constantin Phaulkon ainsi que trois mandarins siamois en tenue orientale dont deux se prosternent tandis qu'un troisième présente au roi un coffret ouvert. L'auteur de cette gravure a pris soin de rendre reconnaissable ces messieurs qui accompagnent le roi. Parmi eux le duc du Maine et le comte de Toulouse se tiennent à la droite de leur père avec Monseigneur le Dauphin et son fils le jeune duc de Bourgogne, Monsieur le frère du roi est debout à gauche un peu en retrait du trône. Les *Mémoires* du baron de Breteuil contiennent une description relativement précise de l'arrivée de l'ambassade depuis Brest et de la réception qui leur a été réservée à la cour¹. Ainsi il précise : « *On avoit préparé au bout de la grande galerie du château, du côté de l'appartement de M^{me} la dauphine, un trône élevé de six degrés, le tout couvert d'un tapis de Perse à fond d'or, enrichi de fleurs d'argent et de soie. Sur les degrés, on avoit placé de grandes torchères et de grands guéridons d'argent ; au bas du trône, à droite et à gauche, en avant, on avoit mis, d'espace en espace, de grandes cassolettes d'argent, chargées de vases d'argent. On avoit ménagé un espace vide de quatre à cinq toises, où les mandarins qui étoient à la suite des ambassadeurs pussent être pendant l'audience, sans être pressés par les courtisans.* »² Ce qui correspond assez bien à la représentation fournie par la gravure de l'almanach royal. L'audience a été l'occasion pour la cour d'observer ces étrangers et de constater quelques-unes de leurs coutumes en présence d'un monarque. À ce sujet le baron de Breteuil indique que : « *À l'entrée de la galerie, ceux de la suite et du cortège*

¹ Louis Nicolas Le Tonnelier de Breteuil, « Réception des Ambassadeurs du roi de Siam, en 1686. Extrait des Mémoires du baron de Breteuil. » dans *Variétés historiques et littéraires : recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers. Tome 10 / revues et annotées par M. Édouard Fournier...*, Paris, Pagnerre, 1855, p. 99 – 116.

² *Ibid*, p. 109.

de l'ambassadeur se prosternèrent, aussitôt que le secrétaire ordinaire du roi à la conduite des ambassadeurs les eut rangés à droite et à gauche : ils auroient toujours eu le visage contre terre, si le roi ne leur eût permis qu'ils le regardassent. Il dit qu'ils étoient venus de trop loin pour ne leur pas permettre de le voir. Les mandarins, voyant de loin le roi sur son trône, le saluèrent sans ôter leurs bonnets, tenant leurs mains jointes à la hauteur de la bouche. À chaque salut qu'ils faisoient, ils s'inclinoient par trois différentes fois sans sortir de leur place ; ce qu'ils firent de temps en temps, s'approchant du trône, au pied duquel ils se mirent à genoux. En cette posture, ils saluèrent le roi par trois profondes inclinations de corps, après quoi ils s'assirent contre terre, et y demeurèrent pendant toute l'audience. Les ambassadeurs, du moment qu'ils aperçurent aussi le roi, firent trois profondes révérences, pliant leur corps, et élevant leurs mains jointes à la hauteur de leur tête. Ils marchèrent ensuite, toujours les mains élevées, et firent, de distance en distance, de très-profonds saluts, jusqu'à ce qu'ils fussent arrivés au pied du trône. »¹ L'abbé de Lyon servit d'interprète pendant l'audience, la remise de la lettre du souverain siamois et la discussion qui s'en suivit. La curiosité de leur départ de la galerie est également soulignée par le même texte où l'auteur note que les orientaux : « firent, en se retirant, les mêmes saluts qu'ils avoient faits en entrant dans la galerie, avec cette discrétion de ne point tourner le dos au roi que lorsqu'ils virent au bout de la galerie que les courtisans, qui faisoient haie des deux côtés, eussent fermé l'ouverture du passage. »² Cette façon de saluer un souverain en se prosternant peut être relevée dans plusieurs scènes de la tenture de Beauvais³. Si les différentes scènes évoquées par les tapisseries n'ont pas pour but d'évoquer cette audience il est néanmoins possible qu'elle ait pu servir de référence – pour cette usage – puisqu'elle a été rendu public aussi bien par des descriptions écrites que par des gravures largement diffusées. En sus les très riches présents apportés par ces ambassadeurs comportaient peu d'objets du Siam en lui-même mais regorgeaient en revanche d'objets venus de la Chine ou du Japon offerts au Roi, au Dauphin et à la Dauphine, aux princes de la famille royale⁴. Nul doute que ces objets exotiques et rares, leur nombre considérable,

¹ *Ibid.*, p. 111 – 112.

² *Ibid.*, p. 113 – 114.

³ *Le Retour de la chasse, L'Empereur en voyage et L'Audience de l'Empereur.*

⁴ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 30 – 46. On aura soin de consulter également la liste des présents apportés par l'ambassade à la famille royale disponible en annexe à la fin de la thèse de Mme Belevitch-Stankevitch.

contribuèrent fortement au développement de la vogue de l'Extrême-Orient à la cour du Roi Soleil.

ii. La mission jésuite française de 1685.

Il se trouve que le retour en France du père Couplet, procureur des missions jésuites en Chine, s'est fait sur ordre du père Ferdinand Verbiest¹, président du tribunal chinois de mathématiques afin de recruter de nouveaux missionnaires, scientifiques de surcroît². Pour ce faire il était nécessaire de convaincre Louis XIV du bienfondé de cette expédition tant pour les progrès de la religion que pour les avancées scientifiques ou le rayonnement de la France dans cette lointaine partie du monde. Introduit auprès du roi par le père de la Chaize il « *luy a fait comprendre les grands fruits que l'on pouvoit faire dans la Chine si l'on pouvoit y faire passer des gens d'esprit et de vertus...* » écrit le confesseur de Louis XIV dans une lettre au père de Noyelles le 29 décembre 1684³. Convaincu, le roi offre de substantiels subsides à l'expédition⁴ sur ces deniers personnels⁵, et Louvois demande aux pères supérieurs de la congrégation de désigner quatre frères « *qui fussent capables de travailler de concert avec ces Messieurs de l'Académie royale à la perfection des sciences & des arts, & qui s'employassent en même temps avec les Missionnaires de la Chine à l'avancement de la religion chrétienne.* »⁶ Le père Jean de Fontaney, professeur de mathématiques au collège Louis-le-Grand, est nommé supérieur de la mission en raison de ses compétences reconnues en astronomie. Il est accompagné de cinq autres religieux, les pères Guy Tachard, Joachim Bouvet, Jean-François Gerbillon, Louis Lecomte et Claude de Visdelou qui embarquent sur la frégate *l'Oyseau*⁷. Par privilège les pères de Fontaney, Bouvet, Gerbillon et Visdelou furent nommés correspondants à l'Académie royale des sciences le 20 décembre 1684⁸, et la préparation de leur voyage, bien que courte, a été dûment assurée par les membres de cette institution qui remirent aux missionnaires des mémoires d'astronomie, de physique, d'anatomie, de botanique mais aussi des cartes et toutes sortes d'instruments⁹. Il est à noter que les jésuites mentionnent à

¹ Zhimin Bai, *Les voyageurs français en Chine, aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 41.

² Jannette Gatty, *op. cit.*, p. LV.

³ Cité par Jannette Gatty, *op. cit.*, p. XLIX.

⁴ *Ibid.*

⁵ Zhimin Bai, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Guy Tachard, *Voyage de Siam, des Peres jesusites, envoyez par le Roy aux Indes & à la Chine.*, Paris, chez Arnould Seneuze et Daniel Horthemels, 1686, p. 5.

⁷ Jean-Pierre Duteil, *op. cit.*, p. 41.

⁸ *Ibid.*, p. LVII.

⁹ Guy Tachard, *op. cit.*, p. 8 – 11.

plusieurs reprises dans leurs écrits le soutien et la bienveillance que le duc du Maine a porté à leur mission, soutenant la demande du père Couplet auprès de son père et allant jusqu'à offrir l'un de ses instruments de mesure aux missionnaires¹. Il ne restait alors qu'à régler la question du transport de ces missionnaires français. On se souvient de l'audience des ministres au père Vachet et aux deux envoyés du Siam qui, probablement, convainquit d'envoyer une ambassade à Phra Narai en retour. Le roi choisit pour cela le chevalier de Chaumont, ancien calviniste converti au christianisme et lui adjoint l'abbé de Choisy en qualité de coadjuteur, dans le cas où l'ambassadeur venait à mourir durant la longue traversée. Le but avoué de cette ambassade qu'accompagne les six jésuites est d'obtenir la conversion du souverain siamois comme nous l'indique le père Tachard dans son récit « *Sa Majesté, qui se proposoit principalement le bien de la Religion, & la conversion du Roy de Siam dans l'Ambassade qu'il luy vouloit envoyer, choisit Monsieur le Chevalier de Chaumont pour un employ si glorieux ; persuadé que les bons exemples qu'il donneroit en ce Pays-là, seroient autant de preuves de la sainteté du Christianisme, qui acheveroient de convaincre ce Roy de la vérité de nôtre religion.* »² On convint alors que les membres de la Compagnie de Jésus embarqueraient avec l'ambassade pour le Siam puis de là gagneraient les ports de la Chine.

La mission officielle des six pères jésuites est tout autre, en effet les lettres de patentes obtenues de Louis XIV les nomment mathématiciens du roi et ils ont pour tâche de « *se transporter aux Indes & à la Chine, pour y faire toutes les observations nécessaires pour la perfection & la curiosité des Arts & des Sciences, l'exactitude de la Géographie, & établir de plus en plus la sûreté de la navigation.* »³ Outre la compétence en matière de sciences qui les a fait choisir pour être les envoyés français à la cour de Pékin, les six pères sont également des religieux engagés dans le prosélytisme catholique. La lettre écrite par le père de la Chaize au révérend père Verbiest témoigne assez bien de ce but : « *C'est avec bien de la joye que je m'acquitte de l'ordre du plus grand Roy de la Chrétienté, de m'adresser à Vôtre révérence, pour luy recommander six de nos Peres de ses sujets, d'un mérite & d'une capacité extraordinaire, pour aller sous vôtre protection, porter à la Chine & à la grande Tartarie, les*

¹ *Ibid.*, p. 3 et 10. Ainsi que Louis Lecomte, *Lettre à monseigneur le duc du Mayne sur les ceremonies de la Chine*, 1700, p. 7 – 9.

² Guy Tachard, *op. cit.*, p. 12 – 13.

³ Guy Tachard, *op. cit.*, p. 14.

*lumières de la vraie Foy... »¹ Cette double activité des jésuites en Chine est par ailleurs illustrée dans deux scènes de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. En effet la scène des *Astronomes*, comme cela a pu être démontré², est une allusion directe au travail d'astronomes dévolu aux envoyés européens à la cour de K'ang-hsi. L'appétence de l'empereur pour ces disciplines scientifiques étant par ailleurs connue depuis la publication de l'ouvrage de Ferdinand Verbiest en 1685 où l'on peut lire « *Il voulut [...] que je fusse toujours auprès de luy, afin de faire en sa présence les Observations nécessaires pour connoître la disposition du Ciel, [...] & pour mesurer par les instrumens de Mathématique la hauteur des montagnes & la distance des lieux. Il étoit bien-aise aussi de s'instruire [...] sur beaucoup d'autres matières de Physique & de Mathématique.* »³ Quant à la partie religieuse de leur mission elle s'illustre notamment dans la scène complète du *Voyage de l'Empereur* où le père Adam Schall von Bell assiste au cortège impérial sur les marches d'un temple païen, moyen subtil d'illustrer les pratiques d'évangélisation et d'inculturation pratiquées par les missionnaires jésuites. Enfin il est important de souligner la portée politique de ce voyage officiel de sujets français à la cour de Chine. Ils serviront en effet d'agent de liaison pour l'établissement de routes maritimes et commerciales entre la France et l'Empire d'Orient⁴. Politiquement il s'agit pour la France de rompre avec le monopole portugais et de remplacer la mission d'évangélisation sous obédience portugaise par une mission française⁵.*

2. Analyse du corpus et proposition de restitution de la série la plus commune.

Le développement des échanges entre la France et l'Extrême-Orient dans la décennie 1680 ne va cesser de progresser donnant naissance peu à peu à la mode des chinoiseries qui s'établira au XVIII^e siècle. La thèse d'Hélène Belevitch-Stankevitch, intitulée *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, par ailleurs déjà citée dans le présent mémoire, met en lumière les objets qui ont matérialisé ce goût volontiers sinophile. Parti de la famille royale et de la cour, la vogue des objets d'art de la Chine ou façon de la Chine gagne peu à peu la capitale puis la France entière en se démocratisant par l'intermédiaire des tissus et gravures, produits de grande consommation plus facilement accessibles que les très coûteuses importations

¹ *Ibid.*, p. 18 – 19.

² Voir première partie, II. 2.

³ Ferdinand Verbiest, *op. cit.*, p. 5.

⁴ Jean-Pierre Duteil, *op. cit.*, p. 41.

⁵ Zhimin Bai, *op. cit.*, p. 40 et 44.

comme la porcelaine ou la laque¹. C'est dans ce contexte que la production de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* s'épanouit. Il a par ailleurs déjà été exposé quel avait été le premier cercle de réception aristocratique à accueillir la tenture² dont la diffusion correspond dans l'ensemble à celle dégagée par H. Belevitch-Stankevitch pour d'autres productions. Si les tentures complètes des Bourbons semblent avoir comporté les neuf compositions créées pour cette suite de tapisseries, les nombreuses autres mentions archivistiques postérieures qui font référence au tissage de ce modèle n'évoquent presque exclusivement que des ensembles de six pièces³. De plus ces documents indiquent que la tenture a pu être vendue à des gens de condition sociale modeste, des bourgeois généralement marchands ou artisans. Ainsi Jacques Le Roy, huissier priseur de la rue des Barres à Paris a acquis deux pièces de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*⁴ en 1705. Plus tard le minutier central de la ville de Paris garde trace de la présence d'un set de six pièces parmi les biens de Jean-Baptiste Janiau, dit Baron, marchand tapissier, dans son domicile vieille rue du temple⁵. Cette diversification du statut social des possesseurs de la *Première tenture chinoise* est un élément significatif de l'engouement pour l'Extrême-Orient dans la France au tournant du siècle. Le succès persistant de cette création incitera par ailleurs à la création d'une *Seconde Tenture chinoise* à Beauvais sous le directorat de Jean-Baptiste Oudry lorsque les cartons de la première se révélèrent hors d'usage.

Afin de comprendre au mieux la popularité du premier ensemble chinois tissé à Beauvais il est important de s'intéresser au décompte du nombre de pièces parvenues jusqu'à nous. Ainsi sur les cent vingt-quatre pièces recensées pour cette étude l'on peut constater que les scènes représentatives de l'exercice du pouvoir d'État que sont *L'Audience de l'Empereur* et *L'Empereur en voyage*, ont été très populaires avec respectivement vingt-cinq et vingt-trois pièces différentes. La faveur de ces pièces s'explique probablement par le fait que ces compositions correspondent à l'image attendue de la représentation d'un monarque étranger dans une œuvre qui souhaite en illustrer son histoire. La comparaison effectuée avec la

¹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*; Alain Gruber, *op. cit.*, p. 253. ; Hugh Honour, *op. cit.*, p. 57.

² Voir le présent mémoire, partie 1, III.1.

³ Voir Annexes, Corpus, Mention archivistique. Les ensembles cités sont généralement des tentures chinoises en six pièces à l'exception notable d'une tenture vendue le 8 mai 1705 à Jean-Charles Lecomte, en huit pièces, pour la somme de 4 100 livres.

⁴ Archives Nationales, F12 1456 A. cité par Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p.24.

⁵ Mireille Rambaud, *op. cit.*, p. 1081.

tenture de l'*Histoire du Roi* des Gobelins et les mémoires de Louis XIV¹ ont permis d'éclairer les postures qui illustrent le mieux, pour le Grand Siècle, le pouvoir souverain et la personne du roi. Une autre pièce symbolique, représentative d'un mode de vie raffiné et d'une production d'objet de luxe, *La Collation*, figure également parmi les pièces les plus populaires avec un total de dix-huit pièces aujourd'hui connues. Faisant pendant à l'évocation du patronage des arts en exposant celui des sciences et du savoir, la scène des *Astronomes* fait également parti des scènes les plus souvent évoquées avec un total de douze tapisseries référencées. Enfin, complétant ces quatre premières scènes, l'on observe que ce sont les compositions du *Thé de l'Impératrice* et de *La Récolte des ananas* qui dépassent également la dizaine de tissages différents avec respectivement quatorze et treize éditions préservées. Or force est de constater que l'exotisme s'impose davantage dans ces scènes que dans d'autres au travers de leurs thématiques portant toutes deux sur deux produits d'importation jusqu'alors inconnus des Français. En outre il paraît essentiel de souligner que ces six sujets sont précisément ceux que l'on retrouve dans le seul set de six tapisseries identifiable sans controverse possible et dont la conservation est aujourd'hui répartie entre la Residenz de Munich et le palais de Nymphenburg (Bavière, Allemagne). En examinant la tenture ainsi reconstituée deux points plus particulièrement semblent ressortir. D'une part il est possible de constater que ces pièces ainsi assemblées conservent l'essentiel du programme iconographique et de son discours politique dont les trois parties ont été discutées précédemment². D'autre part les trois scènes non retenues dans la majorité des cas – *Le Retour de la chasse*, *L'Embarquement de l'Empereur* et *L'Embarquement de l'Impératrice* – sont des pièces qui présentent une composition redondante. Ainsi le décor du *Retour de la chasse* est presque identique à celui de *L'Audience de l'Empereur*, seul le trône et les protagonistes sont différents d'une scène à l'autre. L'architecture, les guirlandes de fleurs, les oiseaux, le tapis, etc... sont absolument similaires d'une composition à l'autre. Cette répétition est vraisemblablement à l'origine du relatif désamour qu'a connu cette tapisserie dont il ne nous reste plus que six exemplaires. S'ajoute à cela le sujet principal de la scène qui traite d'un thème essentiellement aristocratique – la chasse ou la guerre – passe-temps peu en faveur auprès de la bourgeoisie marchande ou artisanale, ce qui ne devait pas faciliter la mise sur le métier de cette scène. Les scènes de *L'Embarquement de l'Empereur* et de

¹ Voir le présent mémoire partie 1, II. 1.

² Voir le présent mémoire partie 1, II.

L'Embarquement de l'Impératrice sont également rares, huit et cinq pièces seulement ont traversé les époques. Il est facile d'imaginer que le statut de diptyque de ces scènes, leur très forte similitude n'aient pas su séduire autant les amateurs de l'époque. Il faut également souligner qu'une nouvelle fois la composition de ces scènes est articulée autour d'un personnage central sous des arcades encadrées de portiques, à l'instar de ce qui est visible dans *L'Audience de l'Empereur*. De plus il faut signaler que leurs iconographies reprennent celles développées par ailleurs, et peut-être plus clairement, dans d'autres scènes. Enfin il est important de remarquer que le goût des acquéreurs les a orienté vers des scènes où la partie décorative est moins prégnante et ne prend pas le pas sur le sujet. On observe ainsi que malgré la présence d'éléments ornemanistes et volontiers légers, la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* en six pièces s'inscrit encore principalement dans le goût des grandes compositions historiées du XVIIe siècle où la grandeur et l'emphase de sa figuration servent à décrire la grandeur et la magnificence d'un prince et de son royaume.

II. Un goût pour l'Orient qui se diffuse grâce aux importations et aux récits de voyages : les sources de la *Première tenture chinoise*.

Le goût pour la Chine n'a pas pu se développer dans la société française du XVIIe siècle sans assises matérielles¹. Ainsi les importations massives qui font suite à la réouverture de la route des Indes sont à l'origine d'une mode populaire² contrairement aux pièces rares des siècles précédents réservées à une minorité trop exclusive³. À côté de ces objets importés il est important de souligner le succès des récits de voyages qui viennent rivaliser avec les narrations fictives. La curiosité pour l'exotique, l'envie de dépaysement et le caractère extraordinaire de ces histoires de voyages devaient satisfaire le goût littéraire des contemporains tant certains d'entre elles sont passées à la postérité comme le *Livre des Merveilles* de Marco Polo ou encore la *China monumentis* d'Athanasius Kircher. De la sorte les jésuites et ambassadeurs reçus à la cour de Pékin, dès leur retour en Europe, ont publié les récits de leurs expériences en Asie. De Mattéo Ricci à Johannes Nieuhof sans oublier les pères Ferdinand Verbiest ou Guy Tachard, tous se sont pliés à l'exercice qui oscille entre l'inventaire des singularités locales et le récit d'une aventure. Il est ainsi possible d'établir des

¹ Pour toutes ces comparaisons se référer aux annexes du présent mémoire : Annexes, Ressources iconographiques où le lecteur aura ainsi directement sous les yeux les parallèles évoqués.

² Hugh Honour, *op. cit.*, p. 52.

³ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 40.

correspondances entre les récits de voyages les plus documentés de l'époque et la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. L'emploi de ces sources a été attribué à l'influence de la méthode de travail de Charles Le Brun, qui aimait à se documenter pour recréer des scènes antiques vraisemblables, sur les artistes cartonniers¹.

1. *Correspondance visuelle avec l'ouvrage d'Athanasius Kircher, China monumentis et les gravures tirées de l'Ambassade de la Compagnie des Indes orientales de Johannes Nieuhof.*

Athanasius Kircher (1602 ? – 1680) est un prêtre jésuite originaire de Thuringe, polygraphe et auteur prolifique, il se lie d'amitié avec l'érudit Nicolas de Peiresc et effectue des voyages en Europe notamment à Vienne, Paris, Rome, Trieste ou encore Malte². En 1667 il publie en latin un ouvrage sur les connaissances qu'il a de l'Empire de Chine d'après les récits de ses coreligionnaires : *Athanasii Kircheri China monumentis, qua sacris...* Cet ouvrage est traduit en français et publié en 1670 sous le titre *La Chine d'Athanase Kircher illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes...* Johannes Nieuhof est pour sa part un employé de la Compagnie hollandaise des Indes orientales, intendant de la mission diplomatique envoyée par ladite compagnie à la cour de Chine et dirigée par Pierre de Goyer et Jacob de Keyser. Il publie le récit de ce voyage en 1665 en néerlandais : *Journal van zommige voorvallen, inde voyage vande E. Heeren Pieter de Goyer en Jacob Keyser...* Ce récit est traduit et publié la même année en français par Jacob de Meurs, marchand libraire, sous le titre *L'Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'Empereur de Chine...* Ces deux ouvrages, et particulièrement celui de Nieuhof, semblent avoir connu une excellente réception comme le prouvent les multiples traductions qui ont été faites tant en français qu'en anglais ou en allemand. Richement illustrés, les deux livres comportent de nombreuses gravures chargées d'appuyer le propos de l'auteur. Dans la publication de Johannes Nieuhof les gravures sont tirées des esquisses réalisées par l'auteur tandis que l'on ignore qui grava les planches tirées de l'ouvrage du jésuite. On peut néanmoins observer que certaines illustrations se retrouvent dans les deux ouvrages comme par exemple celle pleine page qui montre le portrait en pied du père Adam Schall von Bell en habit de mandarin du premier ordre, tenant un compas. Il est important de souligner que si des gravures ont pu inspirer certains éléments du décor des tapisseries conçues par Vernansal et son équipe, rares sont

¹ Morgane Mouillade, *op. cit.*, partie 1, 3.a.

² Giunia Totaro, *L'autobiographie d'Athanasius Kircher*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 69 – 135.

celles qui sont citées littéralement. Bien souvent les artistes cartonniers ne se sont pas contentés de copier un modèle venant de gravure mais l'ont adapté à leurs compositions ou aux impératifs du tissage. Ainsi le port de certains végétaux ou leurs couleurs ont été légèrement modifiés, des architectures sont le résultat d'un regroupement de plusieurs vues, les vêtements ont été enrichis de broderies, etc...

Il reste toutefois possible d'établir des correspondances entre les gravures et l'ensemble de Beauvais. Ainsi les portraits du père Adam Schall von Bell que l'on peut voir dans les *Astronomes* comme dans *l'Empereur en voyage* sont tirés de l'ouvrage de Johannes Nieuhof et repris dans celui d'Athanasius Kircher. Les artistes français ont pris soin de conserver l'emblème qui l'identifie comme un mandarin de premier ordre : la plaque quadrangulaire figurant un cygne qu'il porte sur la poitrine et qui se nomme un *bu zi*. Les instruments d'astrologie et de mathématiques qui l'accompagne – le compas, les sphères – rappellent les capacités de scientifiques du missionnaire européen et son rôle de président du tribunal d'astronomie de Pékin. Le paysage des *Astronomes* offre d'autres points de références avec les gravures de *L'Ambassade de la Compagnie orientale*, en effet dans le fond on observe une pagode à six niveaux aux toits incurvés dont les pointes semblent ornées de petites cloches. On retrouve le même type d'architecture dans le récit hollandais notamment sur les gravures représentant la pagode de Lincing ou la fameuse pagode de porcelaine de Nankin. La forme de la pagode y est très similaire, jusque dans les ouvertures rectangulaires qui rythment les différents niveaux, le couverture terminal ou encore ces petites formes qui sont suspendues aux pointes des différents toits. Cependant on peut remarquer que la pagode de la tapisserie comporte bien moins de niveaux que celles des gravures. Le motif de la pagode, rendue populaire en Occident par les nombreuses descriptions de la pagode en porcelaine de Nankin¹, se retrouve d'ailleurs dans d'autres tapisseries de la série comme les *Embarquements* et *l'Empereur en voyage*. Dans la scène de *La Récolte des ananas*, elle est associée à une autre architecture composée de trois niveaux et de plan plus massé. Cette construction est probablement tirée de celle décrivant la pagode de Sinkicien dans le livre de Nieuhof. Un travail a également été engagé sur la végétation où se retrouve dans plusieurs pièces des arbres, fruits ou végétaux typiques des contrées asiatiques et décrites dans

¹ Cette pagode est considérée par les voyageurs comme une véritable merveille. Nieuhof dans sa description affirme qu'elle « *surpasse [...] en richesse tous les Ouvrages tant vantés par nos Anciens.* » Johannes Nieuhof, *op. cit.*, p. 138.

l'ouvrage du père jésuite. Ainsi à l'arrière-plan derrière le toit de la construction des *Astronomes* à droite on peut observer un arbre aux feuilles dentelées et aux fruits attachés en grappe au niveau du tronc. Nonobstant la quantité de feuilles beaucoup plus importantes dans la tapisserie, cet arbre correspond à celui figuré dans l'ouvrage de Kircher sous le nom *Aber Papaya*, soit un papayer. Mais c'est bien évidemment dans *La Récolte des ananas* que cette recherche sur les végétaux orientaux s'avère être la plus prégnante. La forme même de l'ananas, la grande tige sur laquelle il pousse et les grandes feuilles qui la recouvrent, visible dans la gravure titrée *Ananas Fructus*, est au cœur de la tapisserie. Mais à côté de cette évidence on retrouve dans la végétation foisonnante de la récolte d'autres plantes tirées du compendium du jésuite : un pied de rhubarbe dont les larges feuilles et les fleurs blanches sont caractéristiques, un pied de thé placé au centre entre les deux cueilleurs, un immense arbre nommé *Arbre Musa* dans l'ouvrage occidental et qui correspond à un bananier au centre de la composition et à gauche un arbre évoquant un palmier au fruit curieusement suspendu à partir du tronc qui se retrouve à l'arrière-plan de la gravure montrant l'ananas et qu'Athanasius Kircher nomme *Palomie*. Ces mêmes fruits exotiques se retrouvent exploités dans d'autres scènes notamment sous la forme de corbeilles de fruits dans *L'Audience de l'Empereur* ou *Le Retour de la chasse*. Enfin il faut noter que dans le paysage accueillant *l'Empereur en voyage* figure un muscadier tiré cette fois de l'ouvrage de Johannes Nieuhof. Certains personnages, tous masculins, ont également fait l'objet d'une certaine démarche documentaire particulièrement dans leurs costumes et parures. Ainsi le serviteur au collier de perles présent au côté de l'empereur dans *La Collation* porte une tenue et un chapeau tout à fait semblables à ceux décrits par la gravure de Johannes Nieuhof figurant des hommes chinois. Le cavalier vêtu de rouge dans l'escorte de *l'Empereur en voyage* arbore la même attitude et le même visage que le portrait du jeune vice-roi de Canton tiré du même ouvrage, tandis que le reste de l'escorte dans son ordre de marche et ses étendards semble être inspiré de la gravure intitulée *Ordre de cavalerie en marche*. Les figures à demi dissimulées derrière le trône de *l'Audience de l'Empereur* font elles référence au portrait qui est donné par le Hollandais des ambassadeurs Studases. On peut également relever dans les diverses pièces des figures prosternées, le front contre terre, les bras étendus vers l'avant dans la position nommée *kow tow* dont un exemple est fourni par le récit jésuite dans la gravure figurant la vénération d'une idole. Enfin les artistes se sont également attachés à rendre le portrait de l'empereur K'ang-hsi en s'inspirant des attitudes, vêtements et parures figurant sur les

gravures des ouvrages. Il a ainsi une pose tout à fait similaire à celle de *l'Empereur en voyage* dans le frontispice de l'ouvrage de Nieuhof alors qu'il porte une tenue presque identique à celle figurant sur la représentation d'un monarque tartare dans l'ouvrage de Kircher. Cette similitude entre la tapisserie et le frontispice s'observe tout aussi bien dans la représentation du souverain qui apparaît dans *l'Audience de l'Empereur*.

Il faut noter deux exceptions à ces adaptations des gravures dans la tapisserie. En effet les scènes des *Embarquements* comportent toutes deux des citations littérales de gravures tirées de l'ouvrage de Nieuhof. L'une sur la gauche concerne un homme vêtu de rouge, personnage admoniteur qui indique l'embarcation, qui correspond à l'homme de gauche de la gravure représentant des hommes chinois. La seconde sur la droite de *l'Embarquement de l'impératrice* figure un acrobate en équilibre sur une perche et un charmeur d'animaux à ses pieds, personnages tirés d'une gravure intitulée *Farceur* dans l'ouvrage hollandais.

2. Correspondance visuelle avec les objets d'importations.

Une étude menée sur la date d'enregistrement de divers meubles dans les différents inventaires des meubles de la couronne a permis de mettre en lumière la chronologie du goût pour la Chine parmi l'élite de l'aristocratie française¹. Il en ressort que le goût pour la production manufacturée d'Extrême-Orient a débuté au temps de Mazarin mais ne devint à la mode que dans les années 1670 et culmine avec la première campagne de *l'Amphitrite* entre 1700 et 1703² avant de s'épanouir dans la société française du XVIIIe siècle. Les Compagnies des Indes Orientales importent tout au long du règne les produits fabriqués aux Indes pour l'exportation qu'elles revendent ensuite à grand prix sur le marché français. On trouve au sein de ces vastes cargaisons bon nombre de tissus et étoffes de toutes sortes, imprimés, brodés ou peints ; des laques et de la porcelaine. Ces objets venus d'Orient comptent bientôt parmi les richesses des collections aristocratiques et se font ainsi connaître. La variation des niveaux de prix, et la présence de pièces bon marché notamment, indique une véritable demande populaire pour ces produits exotiques³. Il est donc logique de retrouver ces pièces dans une tenture qui cherche à décrire le quotidien de la cour de Pékin, centre de leur royaume d'origine.

¹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 81 – 144.

² *Ibid.*, p. 144.

³ Hugh Honour, *op.cit.*, p. 44.

La porcelaine principalement fait l'objet d'une attention particulière dans les compositions de la manufacture de Beauvais. Technique de terre cuite particulière, propre à l'Orient, la porcelaine fait l'objet de la curiosité et de l'admiration occidentale depuis des temps anciens¹ et dès la réouverture de la route commerciale entre la Chine et l'Europe son importation est en constante hausse². Réputée magique, la porcelaine bleue et blanche qui est importée directement de Chine au XVIIe siècle est bien souvent expressément produite à destination du marché européen³. Les différentes typologies de vases, tasses, boîtes ou jarres chinoises sont présentes à travers les différentes scènes bien que parfois quelque peu déformées. Ainsi le service en porcelaine qu'utilise l'impératrice et ses servantes dans *Le Thé de l'Impératrice* nous montre une tasse, un vase poire et un vase *guanyin* tous deux fermés par des cabochons, dans un plateau tressé. *La Collation* offre pour sa part à contempler des vases *guanyin* à pied étroit avec leurs couvercles, un curieux pot aux bords évasés qui évoque un pot à pinceau, le tout en porcelaine bleue et blanche. Enfin les scènes de *l'Audience de l'Empereur* et du *Retour de la chasse* présentent également des services de porcelaine où l'on distingue plusieurs jarres ovoïdes ainsi que des tasses. Seul le service de porcelaine présent sur le quai de *l'Embarquement de l'Empereur* n'est pas en porcelaine bleue et blanche. En effet les vases qui s'y trouvent sont en porcelaine verte plus riche en couleurs que les autres. Le décor de ces objets également à fait l'objet d'une simplification qui laisse la part belle aux vides par rapports aux pleins. Les motifs sont essentiellement géométriques, décoratifs, avec parfois l'évocation schématique de fleurs contrairement à la richesse réelle d'un décor chinois. D'autres objets également sont influencés par ce qui a pu être importé en provenance de la Chine ou des Indes. Ainsi si l'on observe la musicienne présente dans *La Collation* il est possible de relier son instrument à un luth particulièrement allongé dont le cordier aurait été placé dans le prolongement du manche contrairement à l'usage. Cependant il faut souligner une ressemblance entre l'instrument de la tapisserie et l'instrument à cordes pincées chinois nommé pipa. Cet instrument ancien fait partie de la même famille que le luth à la différence que la table d'harmonie n'est pas percée. La curieuse forme de cet instrument, et particulièrement cette incongruité au niveau du cordier, pourrait correspondre à la fusion de deux instruments en un seul.

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*

Objets d'exportation européenne cette fois-ci les instruments d'astronomie, de mathématiques et de géographie présents dans la tapisserie des *Astronomes* font partie des échanges sino-européens que décrivent la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. Bien que ces instruments soient déjà connus des chinois, comme en témoigne l'ouvrage relatant les faits du père Mattéo Ricci¹, les instruments européens n'en étaient pas moins appréciés des chinois et importés par le biais des missionnaires scientifiques envoyés à la cour de Pékin. Ainsi le père Tachard dans son ouvrage rend compte des instruments remis aux jésuites par ces messieurs de l'Académie royale : « *Ils nous firent aussi présent de plusieurs grands verres de Lunettes d'approche [...] dont nous en devons laisser quelques-uns à l'Observatoire de Péquin.* »² plus loin dans le même ouvrage il évoque le détails des instruments fabriqués exprès pour leur voyage : « *deux Quarts de nonante [...] ; trois grandes Pendules à secondes, un instrument pour trouver en même-tems l'Ascension droite & la déclinaison des Estoiles, un Quadran Equinoctial [...] Tous ces instrumens devoient servir aux Observations Astronomiques.* »³ Les différentes longues vues s'observent aisément dans le décor des *Astronomes* et leur emploi est illustré par le personnage en bleu qui en braque un exemplaire vers le ciel. Si l'on examine attentivement le père von Bell dans la scène complète de *l'Empereur en voyage* il est possible de remarquer la curieuse demi-sphère bleue et or accrochée à son bras et qui fait penser au cadran évoqué par le père Tachard. On retrouve en outre une reproduction des instruments de l'Observatoire de Pékin dans une gravure de Melchior Haffner, illustrant un traité d'astronomie de Ferdinand Verbiest paru en 1687⁴. La sphère armillaire et le globe céleste visible sur cette gravure ressemblent de très près aux instruments utilisés par les astronomes de la tapisserie à ceci près que les pieds des sphères armillaire et équinoxiale ont été interchangés. Là encore les artistes cartonniers de la tenture ont su rendre une réalité matérielle qu'ils devaient connaître et avoir observé par eux-mêmes ou par le biais d'ouvrages.

¹ Nicolas Trigault, *Histoire de l'expédition chrestienne au royaume de la Chine*, Lille, Pierre de Rache, 1617, p. 309.

² Guy Tachard, *op. cit.*, p. 8.

³ Guy Tachard, *op. cit.*, p. 9 – 10.

⁴ Edith A. Standen, *op.cit.*, p. 108.

3. *Sources écrites : morceaux choisis d'ouvrages sur la Chine de Mattéo Ricci et Ferdinand Verbiest.*

Outre les multiples sources visuelles qui ont été utilisées par les artistes pour concevoir la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, il est essentiel de préciser que de nombreuses sources descriptives ont également pu être employées. L'intellectuel auteur du programme iconographique et qui a probablement fourni les indications nécessaires aux choix des scènes aurait eu soin de recommander comme référence sur l'Empire du Milieu les descriptions des pères Mattéo Ricci, relayait par le père Trigault, et Ferdinand Verbiest. Arrivés à la cour de Pékin, les jésuites se passionnent pour ce qu'ils voient et vivent, pour les us et coutumes aussi nouveaux qu'étranges à leurs yeux. Ils font ainsi le récit de leurs rencontres avec l'Empereur, les mandarins, de cérémonies, de chasses, etc... toutes ces choses qui constituent pour eux l'image de la gouvernance « façon de la Chine¹ ». Ces références documentaires ont ainsi pu fournir soit la description de coutumes ou d'usages typique de la Chine, soit le cadre de certaines scènes afin de les ancrer dans une réalité constatée par les missionnaires et rendue publique par le biais de leurs publications. Ainsi le commanditaire averti et connaisseur pouvait sans problème retrouver les allusions à ces ouvrages dans la tapisserie faisant ainsi preuve de sa propre érudition au sujet de l'empire d'Extrême-Orient.

Concernant le correct usage de certaines coutumes ou ornement des hommes de la Chine, les concepteurs de la tenture ont pu s'inspirer de l'ouvrage du père Nicolas Trigault, *Histoire de l'expédition chrestienne au royaume de la Chine*, tiré des mémoires du père Mattéo Ricci et paru en 1617. Il a déjà été mis en avant la façon dont les figures prosternées visibles dans les scènes du *Retour de la Chasse*, *L'Empereur en voyage* et *l'Audience de l'Empereur* ont été inspirées de la gravure d'Athanasius Kircher illustrant l'adoration d'une idole. Cependant il faut souligner que l'usage de ce même salut, le kow tow, pour l'empereur ou toute personne de rang très supérieur est expliqué dans l'ouvrage de 1617 : « *Si quelquesfois ils veulent rendre des plus grans compliments d'honneur [...] ou si quelqu'un felicite un autre de quelques chose, ou le remercie [...] l'un & l'autre se iette à genoux, & abaisse le front iusqu'à terre. [...] Ils adorent leurs Idoles devant l'autel avec mesme ceremonie [...] Mais quand les serviteurs saluent leurs maistres, ou le vulgaire les plus honorables de premier abord ils se iettent à*

¹ Zhimin Bai, *op. cit.*, p. 99 – 100.

*genoux, & frappent legerement la terre trois fois avec le front [...] »¹ Les quatre personnages agenouillés devant le trône de *l'Audience de l'Empereur* illustrent avec justesse cette description. En effet deux serviteurs ont le front plaqué contre terre, tandis que les deux autres se redressent plus ou moins haut probablement pour illustrer le mouvement et la répétition de ce salut si particulier aux yeux des occidentaux. Une autre coutume tirée de l'ouvrage cité est reproduite dans la tenture bien qu'elle ait été déformée. Les pères jésuites rapportent que les magistrats chinois, civils ou militaires, avaient coutume d'ornez leurs habits d'emblèmes : « *Sur la poitrine aussi, & sur le dos ils cousent deux draps qu'arrez, tissus elegamment d'ouvrage Phrygien. Mais en ces qu'arrez, ou ceintures, il y a grande diversité[...] Car par iceux les doctes cognoissent aussi tost de quel Senat ils sont, [...] & quelle dignité chacun a en iceluy. Pource qu'en ces draps se voyent representez des figures d'animaux à quatre pieds, & d'oyseaux, & aussi de fleurs, à la façon des tapisseries.* »² Ces tissus carrés, sortie de leurs ceintures, se retrouvent bien sur les robes de mandarin portées par le père von Bell dans les scènes des *Astronomes* et de *l'Empereur en voyage*. Transformé en bijou imposant dans *les Astronomes* l'ornement carré, le *bu zi*, de l'astronome représente un oiseau semblable à un cygne. Il est à noter que les artistes ont pourvu l'empereur d'un bijou semblable, décoré d'un quadrupède ailé, probablement un dragon stylisé pour permettre de l'identifier plus aisément. Le même emblème se retrouve sur la poitrine du missionnaire dans *l'Empereur en voyage*. Cependant il faut souligner que l'escorte en est dépourvue contrairement à l'usage expliqué par le père Trigault qui précise bien que cet ornement est commun aux militaires et aux lettrés³.*

Les lettres du père Ferdinand Verbiest peuvent également être mises en relation avec la tenture beauvaisienne. Cependant plutôt que d'expliquer les us et coutumes des chinois ces écrits rendent compte du quotidien du missionnaire à la cour de l'empereur qui ont pu inspirer certaines scènes où à tout le moins leur fournir une base. Ainsi les empereurs Shun-chih et K'ang-hsi ont nommé deux jésuites à la tête de l'Observatoire de Pékin : les pères Adam Schall Von Bell et son successeur Ferdinand Verbiest. Ce dernier indique dans sa correspondance : « *notre sainte religion, sous le manteau étoilé de l'astronomie s'introduit facilement parmi les*

¹ Nicolas Trigault, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 46.

princes et les gouverneurs de provinces, et abrite sous leur protection églises et missionnaires. »¹ ce qui donne une assise tout à fait sensible à la scène des *Astronomes*. En outre les instruments d'astronomie sont ceux qu'utilisaient les astronomes européens à la cour de K'ang-hsi probablement dessinés selon les instructions du père Verbiest² et dont l'on trouve des reproductions fidèles dans l'ouvrage plus tardif du père Lecomte qui s'avèrent tout à fait comparables à celles de la tapisserie³. Dans les lettres publiées en 1685 le jésuite évoque les voyages effectués par l'empereur et sa cour en direction de la Tartarie en 1682 et 1683. Au travers de ces épîtres le père évoque régulièrement le plaisir de l'empereur à apprendre l'astronomie et les mathématiques⁴ mais aussi les diverses raisons qui ont poussé l'empereur à quitter sa capitale. Ainsi comme l'indique le missionnaire ces voyages sont bien des déplacements d'État dans le but « *de contenir les Tartares Occidentaux dans leur devoir, & de prévenir les pernicieux desseins, qu'ils pourroient former contre l'Etat.* »⁵ et si la majorité des déplacements du souverain semble se faire à cheval certaines entrées ce font en palanquin⁶ à l'instar de ce que propose la tapisserie *L'Empereur en voyage*. Parmi les raisons évoquées pour ces voyages réguliers se trouvent également des raisons de commodités, en effet ils permettent d'éviter les chaleurs caniculaires de la cité impériale pendant les mois d'été⁷ et autorisent de longues parties de chasse⁸. Les retraites estivales des monarques de la dynastie Qing sont par ailleurs connues des historiens et les palais d'été de l'empereur K'ang-hsi, décrits comme de vastes domaines clos, devaient probablement contenir de petits pavillons ou tentes semblables à celles employés par les Manchous⁹, peuple d'origine de l'empereur. Ainsi le cadre de *La Collation* n'est peut-être ni arbitraire ni purement imaginaire et pourrait renvoyer à ces lieux de retraite où l'empereur renouait avec le style de vie manchou, d'autant plus que les écrits du père Verbiest évoquent eux-aussi des repas servis en musique¹⁰ comme celui décrit dans la tapisserie. Enfin la scène des *Embarquements* semble également trouver son origine dans le récit du prêtre expatrié. En effet évoquant l'arrivée du souverain dans la cité

¹ Cité en français, depuis l'original en latin, dans Janette Gatty, *op.cit.*, p. LV – LVI.

² Edith A. Standen, *op. cit.*, p. 108 et aussi Janette Gatty, *op. cit.*, p. LXXII – LXXIII, note 5.

³ Voir Annexes, Ressources iconographiques.

⁴ Ferdinand Verbiest, *op. cit.*, p. 5, 34 – 36, 67 – 68.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ Ferdinand Verbiest, *op.cit.*, p. 18 – 19, 43 – 44.

⁹ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 436.

¹⁰ Ferdinand Verbiest, *op. cit.*, p. 50.

de Kirin, Verbiest raconte : « *On fait en cette Ville des barques d'une manière particulière. [...] L'Empereur s'y reposa deux jours, après lesquels il descendit sur le fleuve avec quelques Seigneurs, accompagné de plus de cent bateaux, jusqu'à la Ville d'Ula...* »¹ On reconnaîtra peut être que le qualificatif de particulier peut aisément s'appliquer à l'embarcation dessinée par les artistes cartonniers. Mais ce qui paraît être plus significatif c'est la présence dans ce voyage de trois reines qui suivent l'empereur dans ses déplacements et dont la présence peut expliquer la création de *L'Embarquement de l'Impératrice* ainsi que le ton plutôt léger de cette scène. En sus il est possible de souligner que le décor de ces deux scènes est composé d'une grande ville qui pourrait tout à fait être la cité de Kirin.

III. Une vision de la Chine fantasmée : marqueurs et projections du fabuleux empire de Cathay.

Distant dans l'espace comme dans la façon de vivre, l'Orient s'avère être, pour la majorité de la population européenne du XVIIe siècle, une région méconnue à l'origine de fantasmes multiples que la réalité des récits de voyages biaisés n'arrive pas à endiguer. Séparée de l'Extrême-Orient pendant des siècles par le rideau rigide des royaumes islamiques, l'Europe admet pour véridique les récits de Marco Paulo ou de Jean d'Outremeuse². Or ces récits parlent du fabuleux empire de Cathay, royaume fantasmagorique dirigé par le grand Chan, aussi nommé Cham. C'est un pays prodigieux, fertile au-delà de toute espérance, bloqué dans un éternel printemps où parmi les plantes exotiques géantes abondent les chrysanthèmes, les pagodes et les montagnes. Les habitants de ce royaume sont réputés petits, portant de très longues moustaches, de longs cheveux nattés et des ongles démesurément grands³. Cette vision de l'Extrême-Orient va rester prégnante pendant tous le XVIIe siècle jusqu'à ce que les missionnaires jésuites finissent par l'assimiler à l'empire de Chine. Méjugé, le grand royaume d'Asie a régulièrement alimenté les fantasmes des occidentaux qui l'ont idéalisé. La tenture de *L'Histoire de l'Empereur de Chine* porte en elle les stigmates de ces projections purement françaises. Le chapitre qui suit essaye de mettre en avant quels sont les marqueurs et limites qui transforment cette œuvre en description imaginaire d'un pays illusoire malgré le travail documentaire dont semblent s'être servis les artistes cartonniers.

¹ *Ibid.*, p. 24 – 25.

² Hugh Honour, *op. cit.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 5 – 8.

1. *L'illusion de l'exotisme : les indicateurs significatifs de l'Orient.*

La vogue de l'Extrême-Orient, abordée dans les parties précédentes, a créé un climat propice à l'assimilation des motifs dits asiatiques. Les multiples publications – d'ouvrages, de gravures, d'articles¹ - ont permis au public parisien de la fin du XVIIe siècle d'assimiler certaines images comme caractéristiques du royaume de la Chine ou du moins de l'Asie. Très souvent répétés ces leitmotifs sont devenus des projections communes aux artistes et à leurs publics permettant ainsi leur reconnaissance univoque et évoquant un imaginaire désormais populaire². En effet pour que les scènes décrites par la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* soient perçues comme exotiques il était nécessaire que les spectateurs puissent interpréter les motifs orientaux faute de quoi les artistes n'auraient jamais pu créer une impression d'exotisme³.

Parmi ces illustrations la pagode est sans doute un des emblèmes les plus forts et sa simple présence en arrière-plan permet d'inscrire la scène en Chine. L'ambiguïté du terme même⁴ révèle bien l'importance que revêtent ce motif et son emploi parfois abusif par les français. Les vêtements également font partie de ces schémas typiques aisément reconnaissables et qui contribuent à inscrire les scènes dans l'empire oriental. Le personnage du seigneur chinois devient en effet dans les années 1680 un personnage de mascarade aussi incontournable qu'Arlequin⁵. Ainsi le *Mercurie galant* lorsqu'il relate le bal masqué donné pour le carnaval de 1685 décrit les différents costumes portés par Monsieur lors de la soirée. Le dernier est celui « *d'un Grand Seigneur chinois* » que le frère du roi a porté jusqu'à la fin de la fête⁶. En outre il est important de souligner ici l'importante affluente de tissus en provenance des Indes sur les marchés européens. En France la mode des étoffes des Indes est perceptible dès 1672 et elle ne fait alors que s'accroître rapidement⁷. La quantité de marchandise en circulation est telle qu'elle porte un préjudice considérable aux manufactures locales⁸ et contraint l'État à prendre

¹ Hélène Belevitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 210 – 255.

² Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, traduit par Guy Durand, 6e édition française, Paris, Phaidon, 2002, p. 154 – 169.

³ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 170.

⁴ Le terme désigne en effet à la fois le bâtiment qui sert de temple et qui est caractérisé par son couvrement pyramidal aux bords relevés que la statue de l'idole des religions orientales.

⁵ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ Hélène Bélévitch-Stankevitch, *op. cit.*, p. 192.

⁸ Les cotonnades en provenance des Indes sont des tissus faciles d'entretien, au prix abordable et vivement colorés. La mode qui se crée autour de ces tissus compromet les manufactures européennes, principalement

des mesures protectionnistes en taxant lourdement les importations dès 1683¹. On peut relever par ailleurs cette mode sur plusieurs gravures de « personnes de qualité » portant des « étoffes siamoises » comme l'indique *l'Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'histoire de France léguée en 1863 à la Bibliothèque nationale par M. Michel Hennin* et d'autres documents conservés aux Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale de France². Tant et si bien que les satins, soies, taffetas et autres toiles peintes aux couleurs vives et ornés de motifs d'animaux et de fleurs exotiques « *excitaient l'admiration générale* »³ et faisaient partie du quotidien de qui suivait la mode de la cour et de Paris en cette fin du Grand Siècle. Un autre lieu commun sur l'empire d'Orient concerne l'abondance et les saisons. Hugh Honour dans sa description du continent imaginaire⁴ évoque « *la prolifération de la flore exotique [...] La faune n'est pas moins extraordinaire.* »⁵ et désigne Cathay comme une contrée bloquée dans « *un perpétuel printemps...* »⁶ Les tapisseries beauvaisiennes ne manquent pas d'illustrer cette antienne. On remarque en effet que toutes les pièces décrivent une nature opulente où les plantes sont en fleurs, où les fruits mûrs abondent et où les oiseaux aux plumages tapageurs traversent les cieux. Rien dans la tapisserie ne semble évoquer le passage du temps et des saisons, ni autre chose qu'une nature foisonnante. Enfin il faut souligner l'importance de la longue moustache tombante chez les hommes comme caractéristique de l'imaginaire liée à la Chine et à Cathay. En dépit des illustrations parues dans les ouvrages cités plus haut, montrant des hommes imberbes ou portants la moustache courte, cette convention sur la pilosité des chinois persiste. On la retrouve à plusieurs reprises dans la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* sur la personne même de l'empereur ou de ses suivants. Elle est encore de nos jours un emblème du déguisement de mandarin que l'on n'imagine ni sans cette très longue moustache ni sans son chapeau.

Il s'agit là de conventions de représentation familiarisées par les estampes et la multitude de petits hommes sommairement décrits sur les tissus, les laques et les porcelaines importés. L'ouvrage d'Ernest Gombrich et les travaux psychologiques sur la perception visuelle ont mis

celles de lin, directement concurrencées. Les tisserands obtiennent un édit de protection en 1686 qui restreint fortement ce marché dans le royaume. Voir René Estienne (dir.), *op.cit.*, p. 209 – 210.

¹ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 82.

² Hélène Bélévitch-Stankevitch, *op. cit.*, p 192.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 5 – 8.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

en avant que la vision est un processus actif et que l'homme ne perçoit vraiment que ce qui se démarque des standards auxquels il est habitué¹. Ainsi le public occidental de ces objets chinois ne retient et ne remarque que les traits qui lui paraissent incongru : coiffures étranges, chapeaux ou bonnets coniques, moustaches surdimensionnées, parasol ou éventail à la forme inhabituelle². Peu à peu enregistrés comme schémas du type oriental ces éléments sont repris par les artistes cartonniers de Beauvais afin de créer le mirage de l'exotisme puisque « *L'attendu est créateur d'illusion.* »³ Malgré l'incongruité ethnographique de ces éléments et leurs rapports plus évident à Cathay qu'à la Chine de K'ang-hsi, ils sont des marqueurs importants pour le grand public pour qui cette contrée reste, au XVIIIe siècle, toujours très vague, très lointaine et sujette à toutes sortes de projections.

2. *Limites des projections occidentales.*

i. La confusion des Orient : les Indes au XVIIIe siècle.

Le terme « Indes » au pluriel est une expression très vague qui au XVIIIe siècle désigne plus ou moins tout ce qui n'est pas l'Europe. Il permet ainsi d'évoquer tous les royaumes orientaux sans distinctions aucunes, de la Perse au Japon⁴, mais évoque également le Nouveau Monde découvert par les espagnols et recouvrant tout le continent américain. En témoigne la création de compagnies marchandes distinctes portant le nom de Compagnie des Indes orientales et Compagnie des Indes occidentales, la première chargée d'établir des relations avec l'Asie et la seconde avec l'Amérique⁵.

Cette confusion ressort très clairement de la *Première Tenture chinoise* produite à Beauvais. Ainsi les nombreux tapis présents dans les différentes scènes reprennent les motifs de tapis persans fabriqués au Moyen et au Proche-Orient et importés en Europe au XVIe et XVIIIe siècle. Dans *La Collation*, la signature de Guy-Louis Vernansal dans la bordure du tapis de l'estrade est placée au même endroit que celle des artisans arabes sur des tapis de très haute qualité⁶. D'autres éléments sont directement empruntés au monde islamique du Moyen-Orient. La tenue que porte la souveraine dans *Le Thé de l'Impératrice* ressemble fortement à celle portée

¹ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 148.

² Hélène Bélévitch-Stankevitich, *op. cit.*, p. 245.

³ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 171.

⁴ Alain Gruber, *op. cit.*, p. 228.

⁵ Louis Trenard, « COMPAGNIES FRANÇAISES DES INDES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 mai 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/compagnies-francaises-des-indes/>

⁶ Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 438.

par les sultanes de Charles-André Vanloo notamment celle figurée par l'huile sur toile *La femme du sultan buvant du café*. Une même inspiration turque semble ainsi habiller l'impératrice dans le *Retour de la chasse*. On retrouve en effet le même type de robe aux manches de couleur différente par-dessus une longue jupe sur les portraits de femmes turques ou de la sultane Asseki tels qu'ils apparaissent dans le *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* d'après des tableaux commandé par le Comte de Ferriol, ambassadeur à la cour de Constantinople de 1699 à 1711. On notera également l'arme d'apparat arborée par le cavalier porte-étendard et que la forme dénonce comme étant d'origine ottomane. Côté ces éléments moyen-orientaux on retrouve dans les tapisseries des motifs provenant des Amériques ou de l'Océanie. Ainsi la flore exotique qui orne les différentes tapisseries n'est pas exclusivement originaire d'Asie. On note ainsi dans les corbeilles de fruits figurées dans *l'Audience de l'Empereur* ou le *Retour de la chasse* la présence de cabosses de cacao et de chayotte, fruits américains originaires des îles de l'atlantique¹. Dans *La Récolte des ananas* on peut observer sur la droite une plante immense présentant des fleurs rouges à chaque nœud et dont le port ressemble à celui d'une broméliacée, plante tropicale également originaire d'Amérique latine. Issus également de ces Indes occidentales on peut observer la présence de tabac à la gauche du palanquin dans *L'Empereur en voyage* ou encore de gingembre rouge, de la famille de *Zingiberaceae* natif d'Océanie, dans l'arrière-plan des *Astronomes*. Il est intéressant de souligner que cette flore est identique à celle présente dans la *Tenture des Anciennes Indes* des Gobelins à l'élaboration de laquelle ont travaillé Jean-Baptiste Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay. Il est fort probable qu'elle en soit même issue. À titre d'exemple on retrouve dans la pièce intitulée *L'Éléphant* des cabosses de cacao, de la chayotte, du tabac et une broméliacée. Enfin dans la même acception de l'expression « des Indes » comme se référant à tout élément extra-européen il est également possible d'observer la présence d'animaux africains parmi la faune représentée dans la tenture. Ainsi le singe cercopithèque de *La Collation* n'est pas tiré d'une référence orientale mais adapté d'un modèle peint par Pieter Boël une décennie plus tôt². De même

¹ Pour toutes les indications concernant l'identification des diverses plantes et fruits présents dans la tenture je remercie vivement madame Delphine Tonnelat, botaniste et médiatrice culturelle au Museum de Toulouse, ainsi que monsieur Bernard Pichetto, ancien restaurateur et spécialiste des épices, qui m'ont si aimablement offert leur expertise.

² Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 438.

l'éléphant figuré dans *L'Audience de l'Empereur* avec ses grandes oreilles et sa trompe terminée par deux appendices est africain et non indien.

Cette inconséquence dans le choix des motifs exotiques peut éventuellement relever d'une certaine ignorance voire indifférence pour l'exactitude ethnographique. Ce traitement nonchalant de la réalité de l'Empire du Milieu n'est pas plus surprenant que les descriptions quelques peu utopiques données par les récits de voyage et leurs illustrations. On relève ainsi plusieurs incohérences dans ces récits qui se réclament pourtant de l'observation scientifique. Ainsi le père jésuite Kircher rapporte dans son ouvrage les paroles de Marco Paulo, tiré du *Livre des Merveilles*, qui donnent la description d'une espèce de serpent qui « *n'ont point de pieds : mais des ongles à leur place qui ressemblent à celles du lion ou du faucon...* »¹ et le savant d'ajouter « *nous reconnoissons evidamment que c'est une espece de dragon...* »² Au final peu importe la distance réelle avec le décor de l'empire chinois, ou l'exactitude des choix des artistes, ce qui importe réellement relève de l'impression d'exotisme qui se doit d'être suffisamment prégnante pour être tout à fait dépaysante. Il y a dans l'œuvre de Beauvais, plus qu'une volonté de description de la cour de Pékin, la transmission d'un exotisme pensé comme oriental et qui correspond au goût du moment et à l'idée que l'on se fait de ce lointain pays. D'autre part il est important de relever l'indifférence qui transparaît dans la tenture pour le style de vie et les productions artistiques ou intellectuelles de l'Extrême-Orient. En effet les tapisseries établissent un parallèle avec le mode de vie européen³ à la seule différence du paganisme et de l'environnement exotique. À la lumière de ce désintéret apparaît un véritable mépris pour l'art et le mode de vie orientaux et une perception qui relève plus du pittoresque que de la curiosité intellectuelle⁴. Concernant l'art, l'appareil critique et les critères de valeurs utilisés en occident et ceux employés par les Chinois sont trop éloignés⁵ l'un de l'autre pour qu'ils puissent dialoguer au moment de leur rencontre. De plus la mentalité coloniale et le complexe de supériorité des européens en cette fin de XVIIe siècle limitent la compréhension

¹ Athanasius Kircher, *op. cit.*, p. 273.

² *Ibid.*

³ Voir le présent mémoire, Partie 1, II.

⁴ Jacques Marx, « De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2007, vol. 85, n° 3, p. 759.

⁵ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 129.

qu'ils peuvent avoir de la Chine et de ses subtilités, et autorisent ces projections fantaisistes qui mélangent exotisme, traits occidentaux et chinoiserie.

ii. Occidentalizations de motifs.

Production d'ateliers français la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* tente de retranscrire un monde oriental avec le langage pictural occidental. Par conséquent cette œuvre porte en elle les limites des projections d'artistes occidentaux et présente une certaine occidentalisation de ces motifs. L'étude d'Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion*, a permis de démontrer l'importance des schémas mentaux dans la construction d'une représentation picturale¹. Ainsi au vu de la difficulté de représenter pour un artiste un motif qui ne lui est pas familier, ce dernier a besoin de recourir à l'usage de schémas auxquels il est accoutumé et dont il modifie certaines caractéristiques pour l'adapter aux exigences de la représentation². « *Ce qui est connu et familier restera toujours le point de départ de la représentation de l'inhabituel ; lors même que les artistes s'efforcent à une stricte véracité, ils ne cesseront jamais d'être influencés par les représentations existantes.* »³ Certains motifs employés par les artistes cartonniers de la *Première Tenture chinoise* de Beauvais illustrent parfaitement cette assertion. De cette manière les multiples représentations de dragons ont subi cette transformation schématique. Animal fabuleux et exotique par définition la figuration du dragon selon les traditions occidentales et orientales varie grandement. Dans la tradition picturale européenne le dragon est un quadrupède ailé muni d'un long cou et d'une queue serpentiforme, d'une gueule semblable à celle d'un chien monstrueux comme l'on peut le constater dans les diverses peintures représentant le combat de saint Michel ou de saint Georges contre cette bête. Le dragon chinois, lui, est caractérisé par neuf attributs selon la tradition : bois de cerf, tête de chameau, cou de serpent, ventre de mollusque, écailles de carpe, oreille de vache, et des pattes de tigre terminées par des serres d'aigle⁴. Les écrits de Johannes Nieuhof le comparent d'ailleurs très clairement avec un serpent lorsqu'il décrit le temple dédié à la divinité Kouja : « *à ses costés des piques, entortillées de deux épouvantables Dragons ou Serpents, qui grincent des dents, & semblent par leurs gueulent beantes vouloir*

¹ *Ibid.*, p. 55 – 78.

² *Ibid.*, p. 67 – 72.

³ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 72.

⁴ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *Le livre des symboles: réflexions sur des images archétypales.*, Paris, Taschen, 2011, p. 704.

dévorant tous les regardans. »¹ De même ce long corps écailleux avec la gueule courte est assez bien retranscrit par les illustrations des sphères équinoxiales et armillaires gravées pour l'ouvrage de Ferdinand Verbiest, *Astronomia Europaea*, d'après ceux fabriqués pour l'Observatoire de Pékin et publiées en 1668 en Chine. C'est probablement ces modèles qui ont servi à Louis Le Comte lorsqu'il publie en France ses *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine* en 1687 et qui ont fort probablement inspiré les artistes cartonniers pour la tapisserie des *Astronomes*. Néanmoins on constate que malgré ces sources les peintres français ont adapté le dragon d'Asie à leur propre idée qu'ils avaient de l'aspect d'un dragon. Ils ont ainsi pourvu systématiquement leurs guivres d'ailes et ont eu tendance à les nantir d'un corps massif de quadrupède plutôt que de conserver l'aspect long et tortueux de celui d'un serpent. On observe plus largement encore cette tendance à la reproduction d'éléments connus dans la figure du souverain et de ses activités. Comme cela a été précédemment démontré il existe de nombreuses similitudes entre le roi de France et l'empereur de Chine dans les différentes scènes de la tenture. Si le parallèle ainsi créé permet d'établir un discours politique sous-jacent à la gloire de Louis XIV et reprend une comparaison établie par les missionnaires jésuites, les attitudes même du souverain sont fortement inspirées par celles du monarque français. À peine a-t-on modifié la posture des jambes dans *l'Audience de l'Empereur* pour que la pose s'adapte au siège bas garni de coussin qui fait office de trône. La posture adoptée pour représenter l'empereur dans son palanquin correspond en tout point à l'image occidentale choisie pour évoquer un monarque dans ses fonctions de représentation : le dos droit, le regard fixé devant lui, le sceptre de pouvoir dans la main gauche, la droite appuyée contre la hanche. Cette représentation, loin d'être avec exactitude une caractéristique du Fils du Ciel, correspond aux critères de l'univers formel des artistes et de leur public européen et permet une reconnaissance immédiate et univoque du statut du personnage. Les créateurs de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*, tout comme les illustreurs qui les ont inspirés, ne sont ainsi pas partis de l'image qu'ils avaient du monarque oriental mais du concept, de l'idée qu'ils se faisaient d'un monarque et l'ont de leur mieux appliquée à ce souverain en particulier². Ainsi l'occidentalisation de certains motifs est en partie due aux stéréotypes présents chez les artistes.

¹ Johannes Nieuhof, *op. cit.*, p. 115.

² Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 62 – 63.

L'orientation contemporaine des recherches en histoire des arts a permis de mettre en avant que la création artistique relevait de trois problématiques principales que l'on pourrait formuler ainsi : production, consommation et communication et qui s'articulent autour de plusieurs acteurs : artistes, commanditaires, institutions et publics¹. L'importance du lien qui unit l'art et la société qui le produit est perceptible à travers le goût de l'époque qui s'exprime dans les œuvres et conduit les artistes à adapter leur représentation aux canons de leurs temps et à ignorer certains éléments rapportés dans les ouvrages illustrés. Ainsi rien ne paraît plus incongru que l'impératrice blonde qui apparaît dans les diverses scènes de la *Première Tenture chinoise*. Cette femme à la peau très blanche, aux formes généreuses, s'oppose aux femmes petites, brunes et halées décrites dans les ouvrages et les illustrations qui les accompagnent. De même le buffet qui apparaît à gauche de *La Collation*, avec ces plats d'or et ces porcelaines montées avec des bronzes dorés traduit une influence européenne adaptée au goût de l'époque². Mêmement l'aiguière de métal doré posée sur la table visible dans *Le Thé de l'Impératrice* reprend des formes alors mises en vogue par Jean le Berain avec son décor d'acanthé et sa forme géométrique stricte et rappelle le goût européen. L'occidentalisation des motifs est ici plus volontaire, elle est la marque d'un goût propre à la fin du XVIIe siècle et relève d'une volonté consciente de la part des artistes qui, par l'introduction de ces détails, parviennent à créer un cadre dans lequel l'aristocratie peut aisément se projeter et s'identifier.

La tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* s'inscrit donc dans une mouvance sinophile qui caractérise l'histoire du goût dans les dernières décennies du XVIIe siècle. Le cycle de tapisserie beauvaisien est à la fois une manifestation de cette mode et l'un de ces éléments déclencheurs dans les arts décoratifs. Les éléments exotiques, qu'ils soient orientaux ou non, qui ont été utilisés pour recréer l'ambiance de la cour de Pékin montrent une véritable volonté de correspondre à l'idée que les européens du Grand Siècle se faisaient d'un Orient majestueux, luxueux et solennel. Cette magnificence du Céleste Empire, la luxuriance de ces contrées et les fabuleuses richesses qu'il sait produire, rapproche la Chine du mythique royaume de Cathay. Par le biais des importations toujours plus nombreuses et

¹ Hans Robert Jauss, *op.cit.*, p. 245.

² Thomas P. Campbell (dir.), *op. cit.*, p. 438.

des récits de voyages enjolivés, la légende de Cathay et son lien avec la Chine perdure encore à la fin du XVII^e siècle. Malgré les sources nombreuses qui ont permis aux artistes cartonniers de fonder leurs œuvres sur une documentation plus ou moins fiable, la *Première Tenture chinoise* demeure une production française, issue de l'imagination de peintres n'ayant jamais fait le voyage jusqu'en Extrême-Orient. Elle présente donc un certain nombre d'erreurs de projection attribuables, au moins en partie, aux fantasmes relevant de la culture occidentale. Les artistes, en effet, se sont conformés, non pas à la description déjà faussée des jésuites, mais aux préconçus et aux illusions dérivés de la civilisation européenne. Ils ont ainsi transposé leurs scènes à la cour de Cathay en installant en Chine des motifs et des caractéristiques issues du Moyen-Orient, de l'Amérique et de l'Afrique tout en ignorant certains traits déplaisants pour le goût de leurs contemporains.

La tenture est de cette façon un parfait exemple du contact qu'entretient la France avec l'Extrême-Orient à l'époque du premier colonialisme. Elle traduit une certaine fascination pour la richesse et l'exotisme de ces contrées lointaines ainsi qu'un indubitable respect pour la puissance de la Chine et de son empire. D'un autre côté cependant elle ignore superbement tout le pan culturel qui aurait pu naître de cette volonté de représenter la vie quotidienne d'une cour lointaine. Ce faisant elle témoigne du complexe de supériorité de la civilisation européenne et de la condescendance intellectuelle avec laquelle les occidentaux ont pu traiter une civilisation raffinée et très ancienne.

CONCLUSION

La tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* est un ensemble de tapisseries dont l'étude peut être envisagée sous plusieurs aspects. Le présent mémoire avait pour objectif d'éclairer certains caractères de sa création ou de sa fortune restés jusqu'alors dans l'ombre. Les questionnements soulevés tout au long de cet essai souhaitaient mettre en lumière l'étude d'un cycle de tapisseries en tant que décor autonome, pensé comme un ensemble cohérent dans son iconographie, sa composition, son médium. Pour ce faire il paraissait indispensable d'interroger la suite de Beauvais en l'inscrivant dans une étude sur la tapisserie. Cet art impose en lui-même des contraintes et des enjeux qui lui sont propres qu'il est important d'envisager pour ne pas traiter l'ensemble comme un succédané de la peinture. D'autre part la question du médium apparaît comme indissociable de la fortune qu'a connue la *Première Tenture chinoise*. Le cercle de réception de ces tapisseries, qui s'élargit progressivement, montre en lui-même une évolution importante pour comprendre l'impact de cette œuvre. Enfin en tant que première œuvre française d'envergure dépeignant le quotidien d'un empire lointain, l'ensemble de Beauvais nous offre un exemple du traitement de l'ailleurs et de l'étranger par des artistes de la fin du Grand Siècle.

Ainsi dans un premier temps il a été souligné que la tapisserie apparaît, dans les dernières décennies du XVII^e siècle, comme le médium du luxe et de la magnificence par excellence. Ce statut a été hérité des époques précédentes et sa prééminence en France commençait à peine à être remise en question. De ce fait la tapisserie est tout à fait à même d'accueillir un vaste programme iconographique, pensé comme un ensemble autonome et suffisant, qui présente un programme de bonne gouvernance par un souverain averti. L'inscription des scènes dans le cadre de la cour de Pékin permet en outre d'illustrer le parallèle entre la puissance du royaume de France et celle du Céleste Empire, ce qui revient à reconnaître la domination de la monarchie chinoise sur l'Asie à l'instar de celle de la France sur l'Europe. Néanmoins force est de reconnaître que ce discours s'avère adapté et probablement conçu pour le cercle premier de réception, chez les princes de la maison royale. On y retrouve le goût de l'exotisme dans la forme mais des concepts et un discours totalement européen sur l'art de bien gouverner.

Par la suite il a été démontré qu'en tant que biens meubles décoratifs issus de la production d'une manufacture privée les tapisseries étaient sujettes aux changements de goûts et de mode et devaient s'adapter aux impératifs de la décoration intérieure. Par conséquent l'ensemble beauvaisien intègre des éléments qui sont adaptés des motifs en vogue dans les arts décoratifs sous le règne de Louis XIV. L'influence des ornemanistes et particulièrement celle de Jean le Berain est parfaitement sensible bien que transposée dans l'exotisme exigé par le thème général. Cette influence trouve probablement ses sources dans le cercle d'artistes réunis autour de la conception de la *Première Tenture chinoise*, tous familiers des impératifs de l'art des lices et de ses fonctions décoratives. Dans cet ensemble l'ornemental se confond avec l'exotisme offrant à voir des poncifs typiques de l'Orient mais dont l'emploi purement esthétique trahit un manque de compréhension de la part des concepteurs.

Enfin il a été abordé dans une troisième partie le contexte historique volontiers sinophile qui semble correspondre avec la fortune des pièces de la tenture dans lesquelles l'exotisme est le plus prégnant. Le succès de cette mode de l'Extrême-Orient a conduit, si ce n'est contraint, les artistes cartonniers à s'appuyer sur des sources littéraires et des assises matérielles pour inscrire leur vision de la cour de Pékin dans une certaine vraisemblance. En dépit de cela il est important de relever que l'exactitude ethnographique ne semble pas avoir été le souci principal des artistes qui se sont attachés à rendre l'atmosphère de l'Orient, avec tous les amalgames que comporte cette notion à la fin du XVIIe. L'ensemble présente donc une vision magnifique et luxuriante de l'empire de Chine qui répond à la fois à l'éclat du médium employé et à la vision tronquée qu'avaient les occidentaux de ce royaume d'Asie.

Si l'on considère comme essentiel que l'histoire d'un art n'est pas constitué du seul enchaînement chronologique d'œuvres et qu'historiquement une œuvre n'est pas seulement une question esthétique alors l'on se doit d'analyser l'accueil, la réception de l'œuvre, ainsi que les effets qu'elle a pu produire¹. Ainsi il est intéressant de souligner la dimension diacritique et somptuaire de la tapisserie pour mieux percevoir le discours iconographique sous-entendu dans la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine*. En effet si la tapisserie avait eu, à la date de création de l'ensemble, le même statut purement décoratif et négligeable qu'on lui attribue aujourd'hui alors toute interprétation d'ensemble de la tenture aurait été

¹Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 244 – 245.

vain. Ce n'est que parce que la nature du médium l'autorise qu'il a pu être développé de manière si complexe un discours complet et cohérent. En effet le goût pour la tapisserie du Grand Siècle, ses dimensions et sa magnificence lui permettent d'avoir valeur de décor complet. Or l'on ne peut croire que le succès du cycle chinois soit indépendant du discours qu'il présentait et attribuer le mérite de sa prospérité à son seul aspect exotique. La multiplication des séries selon les modèles payés par Behagle, si elle est l'indice d'un certain succès, permet également de mieux comprendre quelles ont été les scènes qui ont fait sens pour les acquéreurs du XVIIIe siècle. Ainsi la réduction du nombre de scènes dans la tenture complète indique, outre une évolution du statut de la tapisserie dans le décor intérieur, qu'une fois l'œuvre sortie du cercle de ces destinataires premiers elle s'est trouvée dépouillée d'une part de ses scènes redondantes. Il y a donc déjà eu à ce moment-là une évolution dans la réception de l'œuvre de Beauvais. La seconde vague d'acquéreurs de l'ensemble, ceux qui ne sont pas des grands aristocrates, s'est ainsi appropriée le cycle non sans l'expurger des scènes qui ne les intéressaient plus. Si dans l'ensemble cette ablation ne nuit pas à l'interprétation qui a été faite de l'iconographie de la tenture elle retranche en revanche quelque chose de l'aspect politique pour se concentrer sur l'exotisme et la figuration d'un royaume opulent. De même l'évolution des bordures et la perte progressive d'ensemble avec des bordures figurées nous donnent des éléments pour écrire l'histoire de la réception de la *Première Tenture chinoise*. En effet la transformation des bordures en cadre, à l'imitation de la peinture, témoigne d'un changement de perception de l'œuvre et par conséquent d'une autre étape de sa réception. Rendue similaire à un tableau la tapisserie perd sa qualité de décor intégral régnant, pour devenir un simple élément d'une décoration intérieure plus diversifiée. Réduites, entourées d'un cadre, les tapisseries sont placées dans la même sphère que les peintures d'histoire et entrent ainsi directement en compétition avec elles. Pour se distinguer elles ont donc besoin de réaffirmer leurs spécificités notamment à travers l'aspect décoratif, ornemental.

L'étude de la réception de la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* nécessiterait des recherches approfondies et minutieuses dans les inventaires après décès afin d'essayer d'établir un historique aussi précis que possible de chaque pièce encore existante. Ces informations permettraient, dans une étude plus approfondie que la présente, de comprendre le succès ou l'infortune des motifs et de la vision de l'orient que propose

l'ensemble beauvaisien. Dès lors l'on pourra étudier l'évolution de la relation entre cette vision et la « conscience réceptrice »¹ des différentes époques qu'elle a traversées. À titre d'exemple les travaux menés sur les catalogues de ventes pour la constitution du corpus ont permis de relever que les pièces de la tenture qui passent par le marché de l'art de nos jours trouvent toujours des acheteurs pour des sommes généralement supérieures à leurs estimations par la maison de vente. Il serait tout à fait intéressant de savoir, à l'heure de la mondialisation où l'émergence de la Chine prend continuellement une part croissante, quels sont les éléments qui réactivent le sens de ces tapisseries pour nos contemporains. D'autre part il serait tout aussi attrayant d'inscrire ce genre d'études dans un cadre plus large qui tiendrait compte des effets et de la réception d'autres cycles de tapisseries similaires par le thème, l'époque ou l'atelier de production.

En tant que production du passé la tenture de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* fournit un témoignage sur la vision que se faisaient les hommes du XVII^e siècle de l'Asie et de l'Orient. La recherche de sources iconographiques ou textuelles pour les différents éléments des tapisseries ne doit pas faire oublier que le souci de vérité ethnographique, de réalisme, est un travers actuel. L'époque moderne a considéré comme des vérités sur l'Orient des récits du Moyen-Âge aux descriptions parfois fantaisistes². Le développement des sciences modernes en était encore à son balbutiement et les images évoquées dans l'œuvre beauvaisienne ont montré que l'on était plus enclin à se reposer sur des stéréotypes ou des préconçus que de chercher à figurer « vraiment » la Chine. Ainsi il me semble que les artistes, en mobilisant leurs sources, ont cherché à faire acte de vraisemblance plutôt que de réalisme dans le but de créer une atmosphère d'exotisme oriental, suffisamment prégnante pour être crédible. De ce fait ils ont employé sans distinction les leitmotifs orientaux sans tenir compte de la géographie dudit Orient. Par conséquent plutôt que d'attribuer les approximations présentes dans les scènes à des rêveries d'artistes il s'avère nécessaire de s'interroger sur la part d'influence de ce qu'Ernst Gombrich nomme « les schémas mentaux » qui permettent de classer les formes en leur affectant « une première définition, approximative et assez vague, qui est peu à peu précisée pour s'adapter à la forme à reproduire. »³ En ce qui concerne la vision de l'Orient ces schémas qui permettent à l'artiste d'évoquer une pagode, une porcelaine, un tapis etc... se

¹ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 249.

² Hugh Honour, *op. cit.*, p. 15.

³ Ernst Hans Gombrich, *op. cit.*, p. 64.

sont constitués par le biais des importations et des sources visuelles déjà évoquées et qui s'avèrent communes aux artistes comme à leurs publics. Il semblerait erroné et péremptoire d'affirmer que l'amalgame des Orient qui s'observe dans la tenture est un choix volontaire. Néanmoins, s'il relève d'un processus inconscient ou involontaire – du fait d'un défaut de connaissances –, alors peut-être traduit-il les limites de l'intérêt porté à cette autre civilisation à la fin du XVIIe siècle. L'impression qui ressort de l'ensemble de Philippe Behagle est celui d'un univers luxuriant, brillant, raffiné où l'on admire avant tout la richesse de l'exotisme, la prodigalité de la cour de Pékin. Le manque total de représentation d'œuvre orientale, on ne relève par exemple aucune trace de peinture dans les différentes scènes, tout comme les choix qui ont présidé à la composition des scènes témoignent d'une absence d'influence de l'art chinois sur l'ensemble français. Le cycle de *l'Histoire de l'Empereur de Chine* montre de ce point de vue là une véritable négligence, les seules références qui sont faites à la pratique artistique du Céleste Empire concernent la production manufacturée d'objets de luxe. En omettant ainsi toute la production chinoise relevant du domaine des beaux-arts, l'ensemble témoigne d'une certaine indifférence pour cet aspect de la culture chinoise. Il n'y a pas là les éléments d'un désir intellectuel mais une simple curiosité folklorique qui ne regarde pas plus loin que l'éclat des matériaux, l'opulence de la végétation et la bizarrerie des accoutrements. C'est pourquoi la *Première tenture chinoise* ne donne pas l'impression de chercher à comprendre ou à représenter la civilisation chinoise, elle n'offre en effet à voir que ce que ses acteurs ont voulu percevoir de cette altérité, que ce qu'ils étaient à même de concevoir : les images de la richesse et du pouvoir. Ainsi le discours retranscrit par les différentes scènes de l'ensemble pourrait parfaitement dépeindre un souverain européen si l'on omettait les longues moustaches et le décor exotique. Il est donc possible de penser que ce qui fascinait les occidentaux de la fin du Grand Siècle dans les royaumes orientaux n'avait rien à voir avec le raffinement de leurs civilisations ni avec les subtilités de leurs culture mais essentiellement avec « *la magnificence et la prodigalité d'un Orient imaginaire...* »¹

L'objectif qui a animé la rédaction de cet essai était d'essayer d'établir quelle avait été la vision de la société chinoise exprimée par la *Première Tenture chinoise* et ce que cette représentation pouvait apporter comme informations sur l'attitude des Français à l'égard de l'Orient au XVIIe siècle. Il semblerait judicieux de pouvoir confronter les éléments tirés de cette question avec

¹ Hugh Honour, *op. cit.*, p. 85.

ceux amenant d'autres représentations de l'Orient. Ainsi la *Seconde Tenture chinoise* réalisée à Beauvais d'après des cartons de François Boucher présente une vision qui diffère de celle de Vernansal par une représentation plus pittoresque, moins politique, d'un Orient plus gracieux que majestueux. Néanmoins on y trouve également trace de cette même indifférence européenne pour les éléments de la culture chinoise qui ne relèvent pas du folklore. Cela pour essayer de comparer les effets produits par d'autres œuvres et analyser s'ils peuvent être symptomatiques d'une manière de penser. En travaillant ainsi sur la perception de l'altérité à l'époque moderne l'on pourra tâcher de tirer des éléments qui viendront éclairer d'un nouvel aspect le sentiment que nous avons aujourd'hui face à l'étranger.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BLONDEL Jacques François, *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Paris, chez Desaint, 1771, vol. 2/1, 526 p.

BLONDEL Jacques-François, *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Paris, C.-A. Jombert, 1737, vol.2, 438 p.

FÉLIBIEN André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts.*, Paris, J.-B. Coignard, 1676.

KIRCHER Athanasius, *La Chine d'Athanase Kirchere: ... illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantité de recherchés de la nature & de l'art ... avec un dictionnaire chinois & françois ...*, traduit par F. S. Dalquié, Amsterdam, Jean Jansson et Héritiers d'Elizée Weyerstraet, 1670, 454 p.

LECOMTE Louis, *Lettre à monseigneur le duc du Mayne sur les ceremonies de la Chine, par Louis Lecomte*, 1700, 200 p.

LISLE Claude de, *Relation historique du royaume de Siam*, Paris, Guillaume de Luyne, 1684, 294 p.

Louis XIV, *Mémoires de Louis XIV, écrits par lui-même, composés pour le grand dauphin, son fils, et adressés à ce prince: suivis de plusieurs fragmens de mémoires militaires, de l'instruction donnée à Philippe V, de dix-sept lettres adresées à ce monarque sur le gouvernement de ses États, et de diverses autres pièces inédits*, Garnery, 1806, 608 p.

NIEUHOF Johannes, *L'ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine, ou grand cam de Tartarie, faite par les Srs. Pierre de Goyer, & Jacob de Keyser*, Leyde, J. de Meurs, 1665, 530 p.

SAINT-SIMON Louis de Rouvroy, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence. T. 1 / collationnés sur le ms. original par M. Chéruel ; et précédés d'une notice biographique par M. Sainte-Beuve,...*, L. Hachette (Paris), 1856.

SAINT-SIMON Louis de Rouvroy, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence. T. 11 / collationnés sur le ms. original par M. Chéruel ; et précédés d'une notice biographique par M. Sainte-Beuve,...*, L. Hachette (Paris), 1856.

SAINT-SIMON Louis de Rouvroy, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence. T. 13 / collationnés sur le ms. original par M. Chéruel ; et précédés d'une notice biographique par M. Sainte-Beuve,...*, L. Hachette (Paris), 1856.

TACHARD Guy, *Voyage de Siam, des Peres jesuites, envoyez par le Roy aux Indes & à la Chine: avec leurs observations astronomiques, et leurs remarques de physique, de géographie, d'hydrographie, & d'histoire*, Paris, chez Arnould Seneuze et Daniel Horthemels, 1686, 530 p.

TRIGAULT Nicolas, *Histoire de l'expédition chrestienne au royaume de la Chine*, Lille, Pierre de Rache, 1617.

VERBIEST Ferdinand, *Voyages de l'Empereur de la Chine dans la Tartarie ausquels on a joint une nouvelle découverte au Mexique*, s.l., Estienne Michallet, 1685, 126 p.

Ouvrages scientifiques

ARGENVILLE Antoine Joseph Dezallier d', *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce...indications de leurs ouvrages, quelques réflexions...*, Paris, De Bure, 1745, vol.2, 506 p.

BADIN Jules, *La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, France, Société de propagation des livres d'art, 1909, 113 p.

BAI Zhimin, *Les voyageurs français en Chine, aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, L'Harmattan (coll. « Recherches asiatiques »), 2007, 417 p.

BELEVITCH-STANKEVITCH Hélène, *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, France, Jouve, 1910, 272 p.

BOCCARA Jacqueline, *Ames de laine et de soie*, Saint-Just-en-Chaussée, Editions d'art Monelle Hayot, 1988, p. 306 – 315.

BREMER-DAVID Charissa, *French tapestries & textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1997, vol. 1, 187 p.

CASTELLUCCIO Stéphane, *Le commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles : échanges nationaux et internationaux*, Bern, P. Lang, 2009.

CAVALLO Adolph S., *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts*, Boston, Boston, Etats-Unis, Museum of Fine Arts,, 1967, p. 170 – 176.

CESSAC Catherine, COUVREUR Manuel et PREYAT Fabrice, *La duchesse du Maine (1676-1753) : une mécène à la croisée des arts et des siècles* [actes d'un colloque tenu du 25 au 27 septembre 2003 à l'Orangerie du Château de Sceaux], Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 2003.

COQUERY Emmanuel, *Rinceaux & figures: l'ornement en France au XVIIe siècle*, Paris : Saint-Rémy-en-l'Eau, Musée du Louvre : Editions Monelle Hayot, 2005, 264 p.

CORDIER Henri, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, France, H. Laurens (coll. « (Bibliothèque des curieux et des amateurs) »), 1910, 138 p.

COURAL Jean et GASTINEL-COURAL Chantal, *Beauvais: Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, France, Centre national des arts plastiques, 1992, 174 p.

DUTEIL Jean-Pierre, *Le mandat du ciel: le rôle des Jésuites en Chine, de la mort de François-Xavier à la dissolution de la Compagnie de Jésus (1552-1774)*, Editions Quae, 1994, 415 p.

ESTIENNE René, *Les compagnies des Indes*, Paris, Gallimard Ministère de la Défense - DMPA, 2013.

GATTY Jannette, *Voyage de Siam Du Pere Bouvet*, Leiden, Brill Archive, 1963, 300 p.

GOMBRICH Ernst Hans, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, traduit par Guy Durand, 6e édition française., Paris, Phaidon, 2002.

GORCE Jérôme de LA, *Berain : dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, Paris, 1986.

GUIFFREY Jules-Marie-Joseph, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen-Age jusqu'à nos jours*, Osnabrück, O. Zeller, 1978.

HONOUR Hugh, *Chinoiserie: the Vision of Cathay*, Londres, J. Murray, 1973, 294 p.

JAL Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire : errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques... (2e édition corrigée et augmentée d'articles nouveaux)*, Paris, H. Plon, 1872.

JARRY Madeleine, *Chinoiseries: le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVIIe et XVIIIe siècles*, Fribourg, Office du livre, 1981, 258 p.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard (coll. « Collection Tel »), 2005.

JOUBERT Fabienne, LEFÉBURE Amaury, BERTRAND Pascal-François et SANTE Luc, *Histoire de la tapisserie : en Europe, du Moyen âge à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

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 (3e éd.)*, Paris, Manufacture des Gobelins, 1855.

LAURENT Stéphane, *Figures de l'ornement : la rose, l'arabesque, la caryatide, l'oiseau, le nuage, la matière, le masque, l'écriture, le rinceau, le lion*, Paris, Massin, 2005.

LESPÉRANCE Marie-Claude, *La mythologie du beau : le dictionnaire de l'ornement*, Montréal, Éditions Logiques, 1995.

MASSIN-LE GOFF Guy, VACQUET Etienne et DELMARCEL Guy (dir.), *Regards sur la tapisserie : actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Angers, 18-20 mai 2000*, Arles, Actes Sud, 2002, 198 p.

PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *L'architecture à la française: du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle*, 2. éd., Paris, Picard (coll. « Librairie de l'architecture et de la ville »), 2001, 350 p.

RAMBAUD Mireille et CENTRAL Archives nationales (France), *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art*, S.E.V.P.E.N., 1964, 2164 p.

SCHNAPPER Antoine, *Curieux du Grand siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, 2e édition., Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 2005.

STANDEN Edith A., *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art., New York, 1985, vol. 2/2, p. 461 -468.

ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM, *Le livre des symboles: réflexions sur des images archétypales*, Édition : Française., Köln; Paris, Taschen, 2011, 808 p.

TOTARO Giunia, *L'autobiographie d'Athanasius Kircher*, Bern, Peter Lang, 2009, 450 p.

WEIGERT Roger-Armand, *La tapisserie française*, Paris, Larousse (coll. « Arts, styles et techniques »), 1956.

WEIGERT Roger-Armand, *Jean I Berain, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi (1640-1711)*, Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Paris, 1936.

ZAMPERINI Alessandra, *Les Grottesques*, traduit par Odile Ménégaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

ZANCO Jean-Philippe, *Dictionnaire des ministres de la Marine (1689-1958): Kronos N° 58*, SPM, 2011, 566 p.

Catalogues d'exposition

CAISSE NATIONALE DES MONUMENTS HISTORIQUES ET DES SITES (FRANCE), *Lisses et délices: chefs-d'œuvre de la tapisserie de Henri IV à Louis XIV*, cat. expo. (Château de Chambord, 7 septembre 1996 - 5 janvier 1997), Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1996, 311 p.

CAMPBELL Thomas P. (dir.), *Tapestry in the Baroque: threads of splendor*, cat. expo. (The Metropolitan Museum, 17 octobre 2007 – 6 janvier 2008 ; Palacio Real, Madrid, 6 mars – 1^{er} juin 2008), New York, Metropolitan museum of art, 2007, vol. 1, 563 p.

DUPONT-LOGIÉ Cécile, *Une journée à la cour de la duchesse du Maine*, cat. expo. (Musée de l'Île-de-France-Domaine de Sceaux, 24 septembre 2003 - 12 janvier 2004), Sceaux, Le Musée, 2003, 104 p.

MUSÉE CERNUSCHI, *Pagodes et dragons: exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, cat. expo. (Musée Cernuschi, 24 février - 17 juin 2007), Paris, Paris musées, 2007, 295 p.

MUSÉE DU PETIT PALAIS, LEMASSON Patrick et VILLENEUVE DE JANTI Charles, *Chefs d'oeuvre de la tapisserie: la collection du Petit Palais, Paris*, cat. expo. (Musée des Beaux-Arts de Nancy, 25 octobre 2013 - 27 janvier 2014.), Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 2013.

Articles

ANONYME, « Notable Works of art Now on the Market : Supplement », *The Burlington Magazine*, décembre 1973, vol. 115, n° 849.

BONNE Jean-Claude, DENOYELLE Martine, MICHEL Christian, NOUVEL-KAMMERER Odile et COQUERY Emmanuel, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective. La revue de l'INHA*, 30 juin 2010, n° 1, p. 27-42.

BREMER-DAVID Charissa, « The Emperor Sailing, from the Story of the Emperor of China », *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 2008, vol. 34, n° 1, p. 86-87.

BURLINGTON MAGAZINE, « Acquisitions (1983-94) in the Departement of Decorative Arts, The J. Paul Getty Museum », *The Burlington Magazine*, juin 1984, vol. 126, n° 975, p. 384-388.

COLBERT Jean-Baptiste et CASSAGNE Jacques de La, « Lettre de Jacques de La Cassagne (membre de l'Académie française) à Jean-Baptiste Colbert (ministre d'État) datée du 12 mars 1664, à Paris », *Les Correspondances administratives sous le règne de Louis XIV*, 1855, vol. 4, n° 1, p. 534-535.

DIGBY Wingfield, « The Tapestries at Burlington House », *The Burlington Magazine*, février 1950, vol. 92, n° 563, p. 50.

FAGE René, « Jean-Joseph Dumons, peintre du Roi à Aubusson et à Beauvais. », *Mémoires de la société des sciences naturelles et archéologiques de la Creuse*, 1838, n° 22, p. 357 - 376.

FINANCE Laurence de et LIÉVAUX Pascal, « Le vocabulaire de l'ornement », *Perspective. La revue de l'INHA*, 30 juin 2010, n° 1, p. 123-129.

GOLSENNE Thomas, DÜRFELD Michael, ROQUE Georges, SCOTT Katie et WARNCKE Carsten-Peter, « L'ornemental : esthétique de la différence », *Perspective. La revue de l'INHA*, 30 juin 2010, n° 1, p. 11-26.

GRABAR Oleg, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective. La revue de l'INHA*, 30 juin 2010, n° 1, p. 5-7.

GRUBER Alain, « Chinoiseries » dans *L'art décoratif en Europe.*, Paris, Citadelles et Mazenod (coll. « (L'art décoratif en Europe ; 2) »), 1992, p. 227-323.

GUERY Alain, « Industrie et Colbertisme ; origines de la forme française de la politique industrielle ? », *Histoire, économie et société*, 1989, vol. 8, n° 3, p. 297-312.

JARRY Madeleine, « La vision de la Chine dans les tapisseries de la Manufacture royale de Beauvais : les premières tentures chinoises. » dans Centre européen de recherche interdisciplinaire de Chantilly (ed.), *Les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des Lumières: actes du IIe Colloque international de sinologie, 16-18 septembre 1977*, Paris, France, les Belles lettres : Cathasia, 1980.

JARRY Madeleine, « L'Exotisme au temps de Louis XIV : Tapisseries des Gobelins et de Beauvais », *Medizinhistorisches Journal*, 1976, vol. 11, p. 52 - 71.

JARRY Madeleine, « Chinoiserie à la mode de Beauvais. », *Plaisir de France*, mai 1975, n° 429, p. 54 -59.

MARX Jacques, « De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2007, vol. 85, n° 3, p. 735-779.

PARKER James, ZREBIEC Alice M., McNAB Jessie, CORBEILLER Clare Le et VINCENT Clare, « French Decorative Arts during the Reign of Louis XIV 1654-1715 », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1989, vol. 46, n° 4, p. i.

PICARD Gilbert Charles, « Les grotesques : un système décoratif typique de l'art césarien et néronien », *Publications de l'École française de Rome*, 1981, vol. 55, n° 1, p. 143-149.

PINCEMAILLE Christophe, « La guerre de Hollande dans le programme iconographique de la grande galerie de Versailles », *Histoire, économie et société*, 1985, vol. 4, n° 3, p. 313-333.

SAINT-CAST Benoit, *Compte rendu de colloque: Le commerce du luxe, le luxe du commerce*, colloque de l'Association Française d'Histoire économique, Lyon, 21 – 23 novembre 2012, <http://afhe.hypotheses.org/1881>, 20 janvier 2013, [consulté le 13 mars 2014].

SCHAPIRA Nicolas, « Occuper l'office. Les secrétaires du roi comme secrétaires au XVIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1 février 2004, vol. n°51-1, n° 1, p. 36-61.

SÉBASTIEN Allard, « Philippe Morel, Les Grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance. Paris, Flammarion, 1997. 190 p., 182 ill. en n. et bl. », *Revue de l'Art*, 1998, vol. 120, n° 1, p. 104-105.

SMEDLEY-WEILL Annette, « La gestion du commerce français au XVIIe siècle : impulsions gouvernementales et besoins des échanges », *Histoire, économie et société*, 1993, vol. 12, n° 4, p. 473-486.

STANDEN Edith A., « The Tapestry Weaver and the King: Philippe Behagle and Louis XIV », *Metropolitan Museum Journal*, 1998, vol. 33, p. 183.

STANDEN Edith A., « Studies in the History of Tapestry. 1520 - 1790. VI Some Exotic Subjects », *Apollo*, juillet 1981, p. 44 -47.

STANDEN Edith A., « The Story of the Emperor of China: a Beauvais tapestry series », *Metropolitan Museum Journal*, 1976, vol. 11, p. 103-117.

TONNELIER DE BRETEUIL Louis Nicolas LE, « Réception des Ambassadeurs du roi de Siam, en 1686. Extrait des Mémoires du baron de Breteuil. » dans *Variétés historiques et littéraires : recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers. Tome 10 / revues et annotées par M. Edouard Fournier...*, Paris, Pagnerre, 1855.

WALSH John, « Acquisitions - 1989 », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1990, vol. 18, p. 193-194.

WALSH John, « Acquisitions - 1983 », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1984, vol. 12, p. 261-262.

WILSON Gillian, SASSOON Adrian et BREMER-DAVID Charissa, « Acquisitions made by the Department of Decorative Arts in 1983 », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1984, vol. 12, p. 173-180.

Diplôme universitaire

MOUILLADE Morgane, *Mémoire Première Tenture chinoise*, Paris X Nanterre, sous la direction du professeur Marianne Cojannot-Le Blanc, Paris, 2013.