LE JARDIN A L'EUROPEENNE

DU YUANMING YUAN

AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR

Cette étude n'est pas une monographie du « jardin à l'occidentale » qui occupe une petite parcelle du Yuanming yuan, *Jardin de la clarté parfaite*, immense site ruiné de l'ancien Palais d'été, à une quinzaine de kilomètres à l'ouest de la Cité interdite à Pékin. C'est une réflexion méthodologique d'architecture comparée que j'ai longuement mûrie, selon les circonstances qui m'ont fait étudier les ruines in situ et réfléchir à une historiographie critique qui tient compte d'analyses stylistiques publiées en Occident au XX^{e} siècle, avant que la mode s'en empare au XXI^{e} dans une production pléthorique de publications [cf. les sites référents actuels sur internet !]. J'ai publié deux premiers articles très courts (1987 et 2002) à l'issue d'une mission du Ministère des Affaires étrangères à laquelle j'ai participé, en septembre 1983, à la demande de la Municipalité de Pékin [cf. Biblio]. Après trois années de recherches, j'ai quitté l'équipe chargée d'un rapport final dont je n'ai pas eu connaissance. En revanche, durant une quinzaine d'années, j'ai pu retourner trois fois sur le site du Yuanming yuan, participer à des colloques de l'Université de La Forêt à Pékin et à l'Ecole Polytechnique d'Architecture de Turin, et tenir des conférences et des séminaires à l'Université Paris Panthéon-Sorbonne (Centre Ledoux), à l'Université de Bordeaux-Michel de Montaigne et à l'Ecole Nationale d'Architecture et du Paysage de Versailles, notamment. Ma première conférence a été prononcée pour l'association Ghamu (12 mai 1984) au château de Courson. Je remercie les éditeurs du Ghamu d'avoir accepté cet essai de synthèse, désormais aussi complet que possible, dans leur collection de publications internet.

REMERCIEMENTS : Ils s'adressent à Marie-Raphaëlle Paupe qui, dans le cadre de mon enseignement de 3^{e} cycle à l'Université Paris La Sorbonne (ex Paris IV) m'a assisté avec une rare efficacité dans mes recherches complémentaires à la BnF ; à Che Bing Chiu, architecte spécialiste des jardins, auteur d'une grande monographie sur *Le Yuanming yuan* [cf. Biblio] grâce à qui j'ai pu poursuivre mes recherches et accéder à nouveau au site du Yuanming yuan dans des conditions exceptionnelles, et à Janine Christiany, professeur à l'ENAP de Versailles, coorganisatrice avec Che Bing Chiu des colloques tenus à l'Université de La Forêt à Pékin. Ma reconnaissance va également aux Services culturels de l'Ambassade de France à Pékin, à la Municipalité de Pékin, à l'Ecole Polytechnique de Turin et au Musée Albert Kahn de Boulogne, ainsi qu'à Paolo Cornaglia, Jeanne Beausoleil, Monique Mosser et Dominique Rabreau, mon épouse [relectrice du texte].

Daniel Rabreau

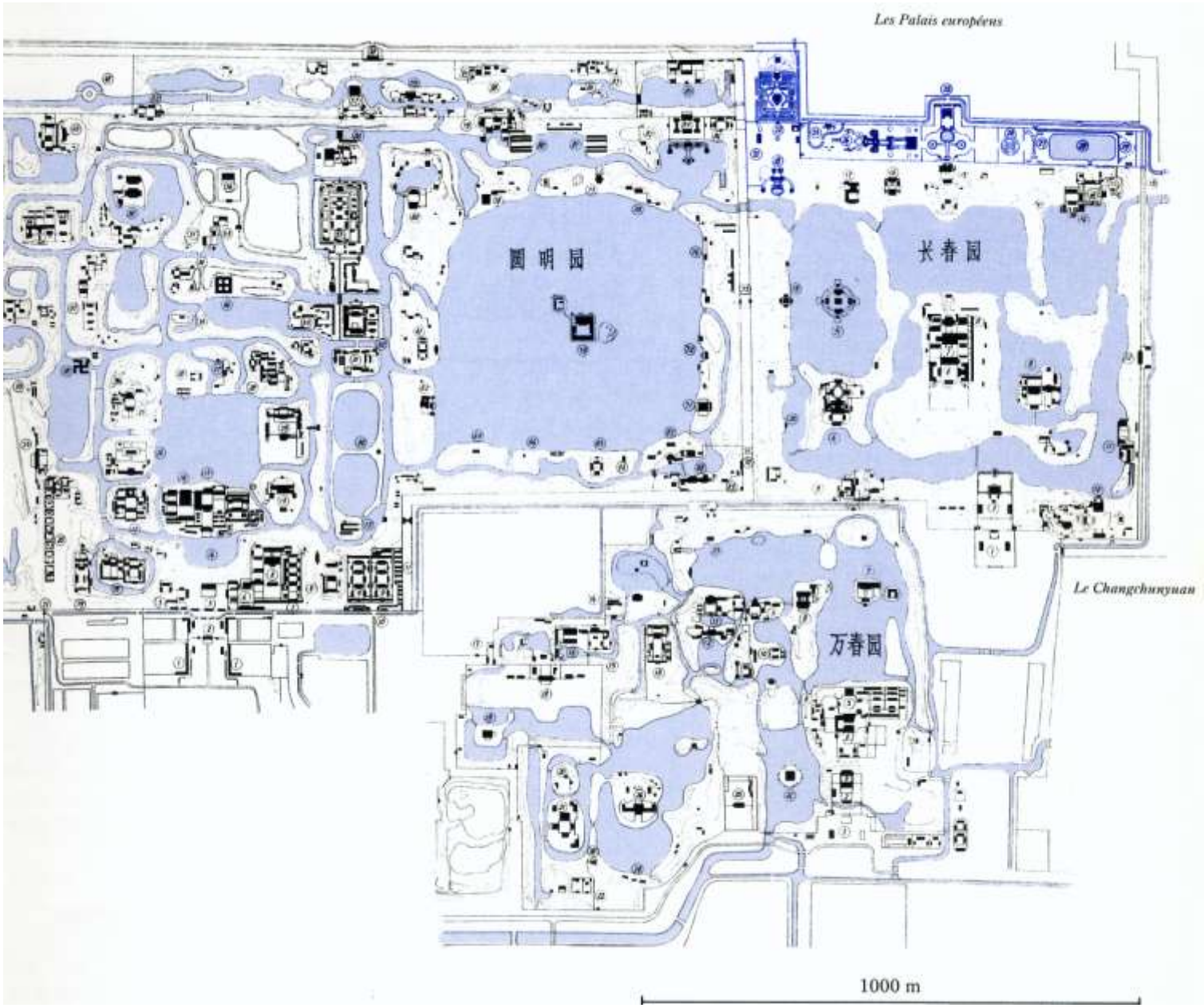


Fig. 1-Plan général du Yuanming Yuan [en haut à droite : le jardin des pavillons et jets d'eaux à l'européenne]

DANIEL RABREAU

LE JARDIN A L'EUROPEENNE DU YUANMING YUAN

Essai sur un chef-d'œuvre de l'art des jésuites à la cour de Qianlong au XVIII^{e} siècle



Fig. 2-Vue des ruines des Grandes eaux, n° 15, 2002

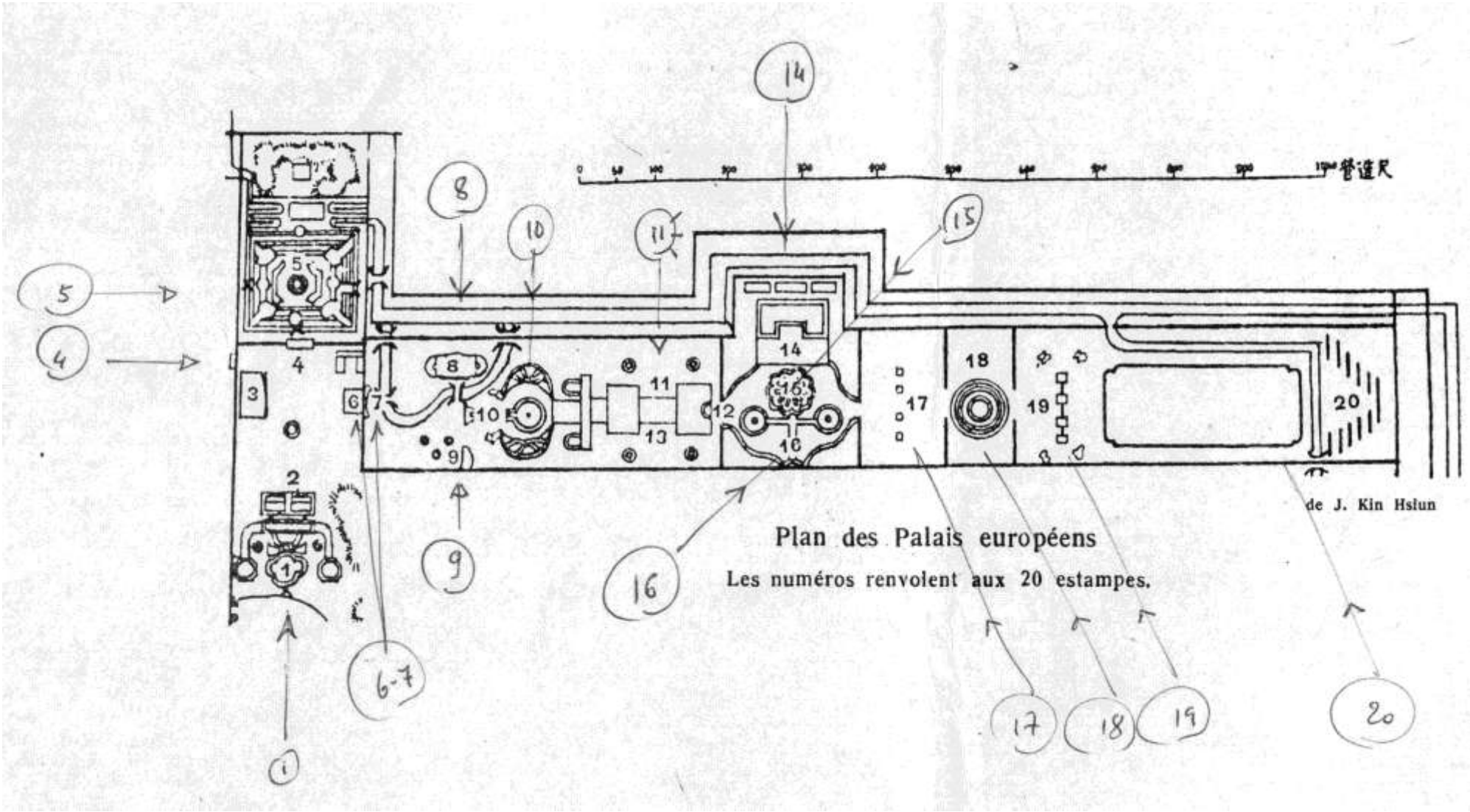


Fig.3-Plan schématique du jardin à l'européenne : emplacement des sites des vingt gravures de 1783

N° 1-Le Palais des délices de l'harmonie, façade méridionale. XIEQIQU NAMMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 9]**
N° 2.- Le Palais des délices de l'harmonie, façade septentrionale. XIEQIQU NAMMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 10]**
N° 3- Le Réservoir, façade orientale. XUSHUILOU DONGMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 11]**

N° 4- La Porte du Labyrinthe, côté nord. WANHUAZHENHUAYUANMEN BEIMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 12]**
N° 5- Le Labyrinthe. WANHUAZHENHUAYUAN. Estampe, série de 1783. **[fig. 13]**
N° 6-La Volière, façade ouest. YANGQUELONG XIMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 14]**
N° 7- La volière, façade est. YANGQUELONG DONGMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 15]**
N° 8- Le Belvédère. Façade principale. FANGWAIGUAN ZHENGMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 16]**
N° 9- Les Kiosques en bambous, côté nord. ZHUTING BEIMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 17]**
N° 10- Le Palais de la mer calme, façade ouest. HAIYANTANG XIMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 27]**
N° 11- Le Palais de la mer calme, façade nord. HAIYANTANG BEIMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 30]**
N° 12- Le Palais de la mer calme, façade est. HAIYANTANG DONGMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 31]**
N° 13- Le Palais de la mer calme, façade sud. HAIYANTANG NANMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 32]**
N° 14- L'Observatoire des océans lointains, façade principale. YUANYINGGUAN ZHENGMIAN. Estampe, série de 1783. **[fig. 33]**
N° 15- Les Grandes eaux, côté sud face au trône. DASHUIFA NANMIAN. Estampe, série de 1783. **[fig. 34]**
N° 16- Regard sur les Jeux d'eau (Trône de l'Empereur) GUASHUIFA ZHENGMIAN. Estampe, série de 1783 **[fig. 24]**
N° 17- Façade principale de la Porte conduisant à la Montagne de la perspective, XIANFASHAN ZHENGMIAN, 1783 **[fig. 39]**
N° 18- La Montagne de la perspective, XIANFASHAN**,** 1783 **[fig. 41]**
N° 19- Façade est de la Porte conduisant à la Montagne de la perspective, XIANFASHAN DONGMEN, 1783 **[fig. 40]**
N° 20- Peinture de perspective à l'est du lac (Théâtre d'eau), HUDONGXIANFAHUA, 1783 **[fig. 42]**

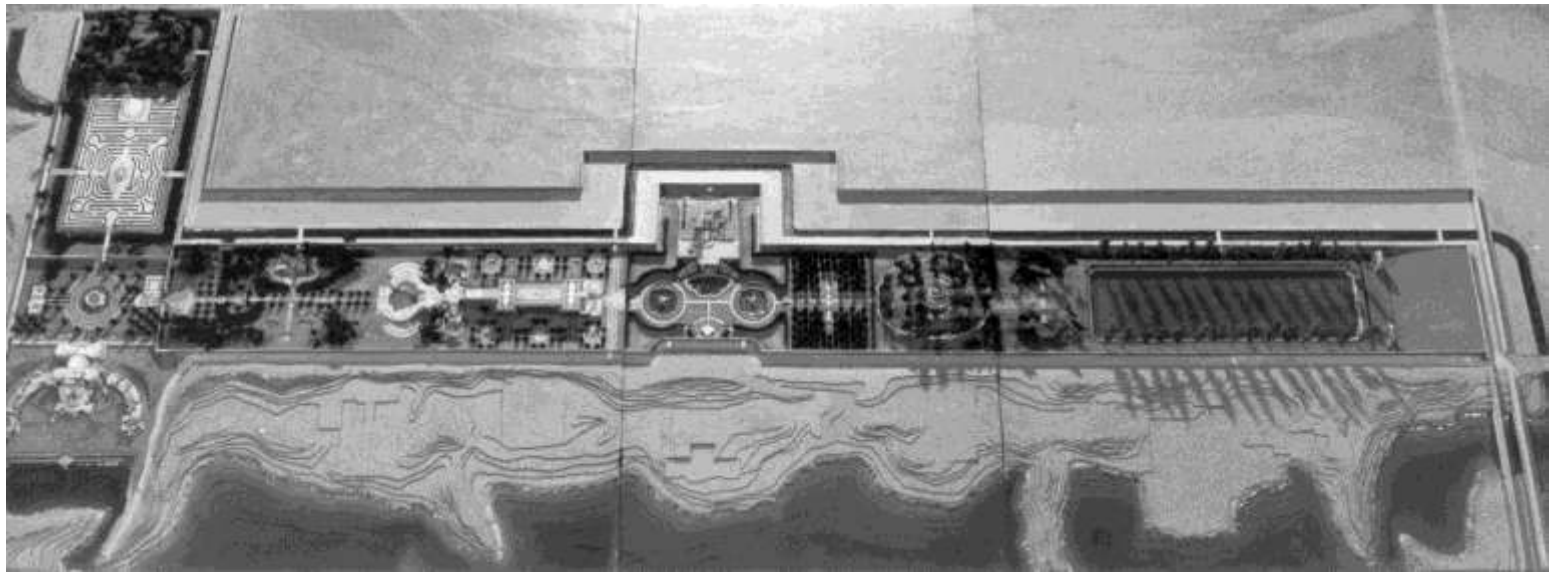


Fig. 4-Vue de la maquette du jardin à l'européenne (P. Jonathan et A. Durand, 1987)



Fig. 5-n° 8, Vue des ruines du Belvédère, au YMY, 1983

SOMMAIRE

Introduction……..….p. 9

CHAPITRE 1……. p. 13

Fortune critique de l'art des missionnaires à la cour de Qianlong

CHAPITRE 2……. p. 41

Historiographie d'une approche stylistique de l'architecture « comparée »

CHAPITRE 3 ……p. 65

Perspectives historiques et stylistiques sur l'« art baroque »

CHAPITRE 4 ……p. 87

Les « goûts réunis » à l'européenne

Bibliographie…….p. 127

Epilogue…….p. 134

Table des matière..….p. 137

Abréviation : YMY Yuanming yuan

Introduction

Le site et les palais « à l'européenne », une petite extension du *Jardin de la clarté parfaite* complété par le *Jardin du printemps prolongé* (Changchunyuan), ont été commandés par l'Empereur Quianlong aux artistes jésuites à son service – notamment le frère Castiglione et le père Benoist – qui, entre 1749 et 1768, construisirent en maçonnerie une dizaine de pavillons, buffets d'eau et portes monumentales dans des sites paysagers clos, domaine exclusivement privé du souverain. Alors même que le système hydraulique était détérioré, les disciples de Castiglione, décédé en 1766, exécutèrent en 1783 une suite de gravures en taille douce à la manière occidentale. Ces vues d'architecture, quelque peu iconiques mais toutefois assez précises, diffusèrent en Europe un témoignage concret de cette résidence prestigieuse de Qianlong, connue auparavant par les rares évocations des auteurs des *Lettres édifiantes et curieuses*, envoyées périodiquement depuis la Chine par les missionnaires. Malheureusement, l'ensemble de ce site paysager exceptionnel connut un sort désastreux au milieu du XIX^{e} siècle, à l'issue de la seconde Guerre de l'Opium.

Victor Hugo, opposant au régime impérial français, a vigoureusement dénoncé l'acte de barbarie perpétré par l'armée franco-britannique qui, en octobre 1860, pilla et incendia ce palais d'été. Les innombrables édifices chinois du site complet du Yuanming yuan, traditionnellement édifiés en bois, furent détruits – seuls des massifs de roches ou de rocailles, dispersés parmi les lacs et les rivières, avec de rares sculptures monolithes ou substructures maçonnées subsistèrent. Connus par de célèbres peintures, conservées à la Bibliothèque nationale de France, les sites des palais chinois disparus on fait l'objet (il y a une vingtaine d'années) de relevés et d'études par une équipe française, tandis que l'Université de Pékin conserve dans son jardin d'importants vestiges sculptés[1]. Quant aux collections d'art et d'objets précieux, pillées durant le sac du Yuanming yuan, elles furent dispersées dans des salles de vente et des musées, notamment en France[2] et en Angleterre.

Tandis que certains témoignages de voyageurs occidentaux attirent l'attention sur ce jardin prestigieux anéanti, alors que l'empereur Tongzhi tente de faire restaurer le site en 1873, en vain, plusieurs séries de photographies des constructions « à l'européenne »

[1] Cf. les publications de Che Bing Chiu (*Biblio*).
[2] Cf. le Musée de l'Impératrice au château de Fontainebleau.

parviennent en Europe (E. Olmer, 1875, T. Child, v. 1877) et se poursuivent dans la première moitié du XX^e^ siècle, accompagnées de descriptions (O. Siren, v. 1922, M. Adam, 1935, Alinoff, 1946)[3]… Abandonné, puis fermé ; le site fut à nouveau pillé en 1900 durant la révolte des Boxers ; avec l'instauration de la République (1911) l'étendue des terres et des lacs fut livrée à l'agriculture. Le remploi des bois, briques et pierres de construction avait fait disparaître clôtures et substructures du site chinois. Et seuls les éléments de façades en puissants blocs de pierre grise et de marbre sculptés témoignent encore de la splendeur, ruinée, du chef-d'œuvre de Castiglione et des artistes jésuites et chinois qu'il dirigeait.

Passé le temps de la curiosité pour une production jugée *atypique*, voire artistiquement *étrange*, en respectant mais également en dépassant le triste souvenir de l'humiliation honteuse que les troupes franco-anglaises avaient infligée au patriotisme chinois, il faut désormais rentre justice à l'art des missionnaires au service de Qianlong. Comment situer l'originalité et la beauté de leur « architecture de cour » dans l'expansion du *Baroque* mondial, mieux apprécié jusqu'ici dans son objectif spirituel associé à Contre Réforme catholique et romaine ?

[3] Cf. R. Thiriez.

Repenser et exploiter la méthode d'histoire de l'art comparée

En peinture, la perspective géométrique et le modelé délicat, dans un style aux coloris précieux se soumet au graphisme de la tradition chinoise : telles sont quelques qualités spécifiques que les artistes jésuites – Castiglione et Attiret notamment – offrirent au goût de l'Empereur de la Chine au XVIII^e^ siècle. Autrefois assez peu appréciée, cette peinture est aujourd'hui bien mieux comprise et montrée avec succès au public.

Moins connue, car circonscrite dans l'espace, l'architecture dont ces mêmes artistes-missionnaires ornèrent une infime partie de l'immense jardin du Yuanming yuan, ouvre la voie à bien des interrogations stylistiques et esthétiques. Les ruines puissantes qui témoignent, in situ, de ces petits palais conçus *à l'européenne*, mais construits à la chinoise, offrent cependant un parallèle saisissant avec le domaine de la musique des Pères Amiot ou Pedrini que la musicologie a récemment remis à l'honneur par de magnifiques interprétations instrumentales et vocales. L'histoire de l'art serait-elle plus frileuse que la musicologie ?

Le décor de pierre, de marbre et de tuiles vernissées, les ornements raffinés qui accompagnaient les fontaines jaillissantes (disparues) pour la délectation solitaire de l'Empereur, offrent une synthèse originale des "*goûts réunis*" (franco-italo-chinois) dans l'art

des jardins, à l'époque même où la Chine se préparait à exporter effets, structures et motifs dans les jardins paysagers européens, dits "*anglo-chinois*" en France. Comment décrypter aujourd'hui le mécanisme de création, unique au monde, et la symbolique de ces "goûts réunis" tout en les faisant partager au public? Il faut d'abord s'interroger sur le concept d'*art religieux baroque* des jésuites[4], tel qu'on l'a décrit dans le sillage des préceptes de la Contre-réforme (Concile de Trente, 1545-1563), et qui n'a été apprécié *universellement* en histoire de l'art que dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle. Ensuite, considérant la singularité de la commande de cour (*civique*, non religieuse) des palais à l'européenne de Qianlong, on doit s'abstenir d'analyser cette œuvre unique en son genre selon les préceptes du Baroque colonial, par exemple.

Désormais, à côté de la valeur de *Patrimoine* historique chinois, émouvant à travers l'acte sauvage de destruction au milieu du XIX^e^ siècle, il semble important de ne pas oublier la valeur d'*art* (à la manière du théoricien Aloïs Riegl[5]), non seulement des belles ruines de pierre et de marbre actuelles, mais également des créations originales des artistes, missionnaires européens et artisans chinois au service de Qianlong au XVIII^e^ siècle. Datant, pour un Français, de



Fig. 6- n° 1, Vue des ruines du palais des Délices de L'harmonie (O. Siren, 1926)

[4] Cf. H. Wöfflin, 1888, E. d'Ors, 1935, V.-L. Tapié, 1957, G. Bazin 1968, Y. Bottineau, 1986, C. Mignot, 2004.
[5] A. Riegl, 1903 (éd. 1984).

l'époque du règne du roi Louis XV, cette architecture, profondément imprégnée de l'art français et italien, est considérée en Occident comme une sorte de curiosité esthétique *exotique*. Ce point de vue est profondément injuste : les palais « à l'européenne » du Yuanming Yuan ont été au contraire un chef-d'œuvre d'art de cour, brillant et sophistiqué, dont on n'a aucun exemple comparable en Europe, ni dans les pays soumis alors à son influence, notamment dans les Amériques, en Inde ou en Chine même. En effet, art savant et inventif « libre » à usage privé, ces constructions diffèrent radicalement de l'architecture religieuse baroque coloniale. Analyser et comparer les sources et le modèle, dominants, de ces spectacles de jets d'eau architecturés, sans accorder une vraie valeur de *beauté supérieure* à ces architectures ruinées (mais connues par des gravures et des photographies anciennes), n'a aucun sens aujourd'hui si l'on ne sait en tirer une *leçon culturelle*.

Alors, dans le cadre d'un grand aménagement du site du Yuanming yuan tout entier, il sera utile d'apprécier les moyens de montrer au public la beauté des ruines « à l'européenne », en respectant leur état authentique, propice à la rêverie. Sans restitutions indiscrètes, la *promenade contemplative* – comme au temps de l'empereur – offrira un *loisir* réfléchi, voire nostalgique, aux amateurs et touristes d'Orient et d'Occident.

C'est donc avec le désir d'éclairer le public actuel (tant chinois qu'occidental) sur l'histoire de l'art comparé, et de l'aider à apprécier un chef-d'œuvre trop peu reconnu en Europe parmi les grandes créations de l'époque, que l'on propose ici une méthode d'approche analytique. Elle s'appuie, d'abord, sur la relecture dans leur contexte des écrits anciens ; puis elle se développe par des analyses typologiques, analogiquement comparées, notamment avec les structures formelles et les ornements européens que les jésuites connaissaient par leur formation ou que leur curiosité ne pouvait laisser échapper.



Fig. 7-n° 1, Vue des ruines d'un pavillon latéral du Palais des délices de l'harmonie (E. Ohlmer, 1875)

CHAPITRE 1

Fortune critique de l'art des missionnaires à la cour de Qianlong

L'intérêt porté aux constructions « à l'européenne » du Yuanming yuan par les observateurs occidentaux remonte à l'origine même de ces *palais* (en réalité, des pavillons, des *fabriques* et des fontaines) dont les missionnaires vantèrent la splendeur à leurs correspondants français. Les *Lettres édifiantes*[6] sont la source essentielle quant à la chronologie, aux motivations et aux modalités d'exécution de l'ensemble qui durèrent vingt-trois années, de 1747 à 1770. Ensuite, tous les auteurs, du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, ont justifié leurs commentaires sur ce site à partir de ces documents d'époque, certes, mais très peu précis sur l'aspect tangible de l'œuvre. Ces textes des jésuites ne donnent en effet aucune description des édifices et pas plus d'appréciations sur la portée artistique (*stylistique*) de cette architecture d'inspiration occidentale, réalisée très loin de l'Europe – en comparaison avec les grands foyers européens de création, notamment italiens et français.

Il faut espérer qu'un jour des archives retrouvées, et étudiées, permettront de mieux saisir la chronologie des travaux voulus par Qianlong. Les variations formelles décelables d'un pavillon à l'autre ne seront bien comprises qu'en fonction d'un parallèle dans le temps, entre, d'une part, la progression du chantier (on connaît actuellement trois phases attestées, mais mal détaillées[7]) et, d'autre part, la connaissance que nous avons des sources et modèles (antérieurs ou postérieurs à 1747) utilisés d'une manière plausible par les jésuites.

[6] D. Rabreau et M.-R. Paupe, « Un style original ou les goûts réunis », *Le Yuangming yuan. Jeux d'eau et palais européens du XVIII^e^ siècle à la cour de Chine*, sous la dir. de M. Pirazzoli-T'Serstevens, Paris, Edition Recherches sur les Civilisations, 1987, p. 14-18. V. Droguet, « Les Palais Européens de l'empereur Qianlong et leurs sources italiennes », *Histoire de l'art*, n° 25-26, mai 1994, p. 15-28.

[7] *Palast-museum Peking Schätze aus der Verbotenen Stadt*, catalogue d'exposition, Berliner Festspiele, Berlin 1985, Francfort-sur-le-Main, éd. Insel, 1985 ; M. et C. Beurdeley, *Castiglione, peintre jésuite à la cour de Chine*, Paris, éd. Bibliothèque des Arts, 1971 ; G.-R. Loehr, *Giuseppe Castiglione, pittore di corte di Ch'ien-Lung imperatore della Cina*, Rome, 1940.



Fig. 8-n° 16, Vue des ruines du Regard sur les jeux d'eau (Trône) : les trophées, 1983

L'apport incessant d'estampes, de livres et d'objets d'art occidentaux, dont l'envoi par Louis XV en 1768 des tapisseries de la manufacture de Beauvais est un des témoignages les plus éclatants[8], prouve que les missionnaires-artistes de la cour impériale avaient les moyens d'apprécier, sans faille, l'évolution rapide de l'art européen.

Quant à la grande tradition architecturale ou ornementale occidentale, les pères pouvaient s'en imprégner en consultant les innombrables traités et livres de modèles conservés dans les bibliothèques des différentes compagnies religieuses présentes à Pékin. Si la formation artistique antérieure à leur arrivée en Chine des réalisateurs de ces *palais* est inconnue, certains indices attestés pour Castiglione (disciple du père Andrea Pozzo en Italie du nord[9]), ou la provenance d'origine, italienne, allemande ou française, de certains de ses collaborateurs (les pères F. Moggi, Benoist, Incarville, Sichelbart, le frère Attiret[10]), autorisent à situer leur démarche en fonction de pratiques et d'idéaux artistiques conformes à ceux de leurs compatriotes. Et croire les missionnaires, bien qu'éloignés des grands centres artistiques européens (certains depuis très longtemps, comme Castiglione), en retard sur la curiosité et l'information de leur époque, serait aller contre ce que l'on sait de l'esprit des jésuites, en particulier, et contre l'image culturelle des *Lumières*, en général. Celles-ci, favorables aux idées philosophiques et de progrès, s'enorgueillissaient de l'incroyable prolifération des *médias* dont, il ne faut pas l'oublier, les *Lettres édifiantes* sont également une des formes multiples que prit la

[8] M. Pirazzoli-T'Sterstevens, « Les palais européens, histoire et légendes », 1987, note 1, p. 6-10. L'étude la plus complète, mais aussi la moins méthodique sur le plan de l'analyse stylistique et tout à fait obsolète par rapport aux exigences actuelles du vocabulaire scientifique en histoire de l'art, demeure celle de C. Lancaster, « The european palaces of Yüan ming yüan » , *Gazette des Beaux-arts*, 1948, p. 261-288. Voir aussi : C.-B. Malone, *History of the Peking Summer Palaces Under the Ch'ing Dynasty*, Illinois Studies in the Social Sciences, vol. XIX, n° 1-2, 1934 ; A. Schulz, *Hsi Yang Lou. Untersuchungen zu den « Europäischen Bauten » des Kaisers Ch'ien-Lung*, Würzbourg, éd. Université de Würzbourg, 1966.

[9] M. Adam, *Yuan Ming Yuan. L'œuvre architecturale des Jésuites au XVIII^e siècle*, Pékin, 1936. Sur les gravures antérieurement gravées en France pour Qianlong, Voir M. Pirazzoli-T'Serstevens, Gravures des conquêtes de l'empereur de Chine K'ien-Long au Musée Guimet, catalogue d'exposition, Paris, Musée Guimet, Paris, 1969. N. Carboneri, *Andrea Pozzo, architetto (1642-1709)*, Trente, 1961; A. Battisti (éd), *Andrea Pozzo*, Actes du colloque (Trente 1992), Milan-Trente 1996.

[10] V. Fris-Larrouy *D´un soleil à l´autre. Jean-Denis Attiret missionnaire jésuite peintre de l´Empereur de Chine*, Paris, 2017.

presse du XVIII[e] siècle[11]. Il reste que pour mieux connaître les mécanismes tangibles d'influence des différentes écoles européennes (française, italienne, germanique, portugaise…) sur les artistes occidentaux au service de Qianlong, l'étude de nouvelles archives serait déterminante. Dans cette attente, une méthode systématique de relecture des sources imprimées et des images connues, permet certainement d'affiner les *hypothèses* qu'il s'agit de formuler en histoire de l'art.

Sources et modèle

En l'état de nos connaissances, l'interrogation porte donc sur les *sources* historiques (documents) européennes antérieures à 1747, et sur la motivation de leur mise en œuvre par Castiglione et Benoist, sur l'ordre de Qianlong. Le témoignage des *Lettres édifiantes*, souvent rapporté mais rarement analysé, mérite un nouvel examen, car il faut désormais bien distinguer les notions de *modèle* référencé et de *sources* formelles dispersées. Le premier concept oriente vers les intentions exprimées par le maître d'ouvrage (ou commanditaire : ici l'empereur) que s'efforcent de servir fidèlement les maître d'œuvres (les artistes jésuites) soucieux de la *réception* de leur œuvre, par rapport à un *modèle* privilégié. L'universalité de la renommée de Versailles dans l'Europe entière et sa connaissance dès l'époque de Kangxi (le grand-père de Qianlong) par des estampes non moins célèbres, en témoignent.

On entend donc par *modèle*, la référence absolue et initiale des palais « à l'européenne » commandés par Qianlong, c'est-à-dire le modèle symbolique qui se réfère à un ensemble cohérent d'images concrètes avec lesquelles a été traduit le modèle dans la réalité bâtie : conception esthétique et architecturale, plans et dessins des édifices, effet global et détails de l'ornement. Il ne faut pas oublier, enfin, que l'appréciation de ces sources d'inspiration occidentales doit s'observer relativement à une conception *architectonique* principalement chinoise due à des membres de la famille Lei, architectes de Qianlong[12], qui collaborèrent, ainsi que les sculpteurs et ornemanistes chinois, au chantier des jésuites. Aucune affirmation, aucune comparaison stylistique ne saurait ignorer ces informations ou précautions méthodologiques.

[11] Dans le domaine de la science et de l'art, par exemple, le très célèbre organe de presse des jésuite, *Les Mémoires de Trévoux*, offrent dans les années 1750-60 des comptes rendus critiques, détaillés et très élogieux, des ouvrages d'architecture du Père Marc-Antoine Laugier (ancien jésuite), l'un des théoriciens les plus remarqués au XVIII[e] siècle. Cf. D. Rabreau, « Tout n'est pas dit sur… l'abbé Laugier et l'architecture des Lumières », Etude publiée dans : *Un bretteur au service du patrimoine. Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud*, Paris, éd. Mare & Martin, 2020, p. 463-472.

[12] Cf. C. B. Chiu.

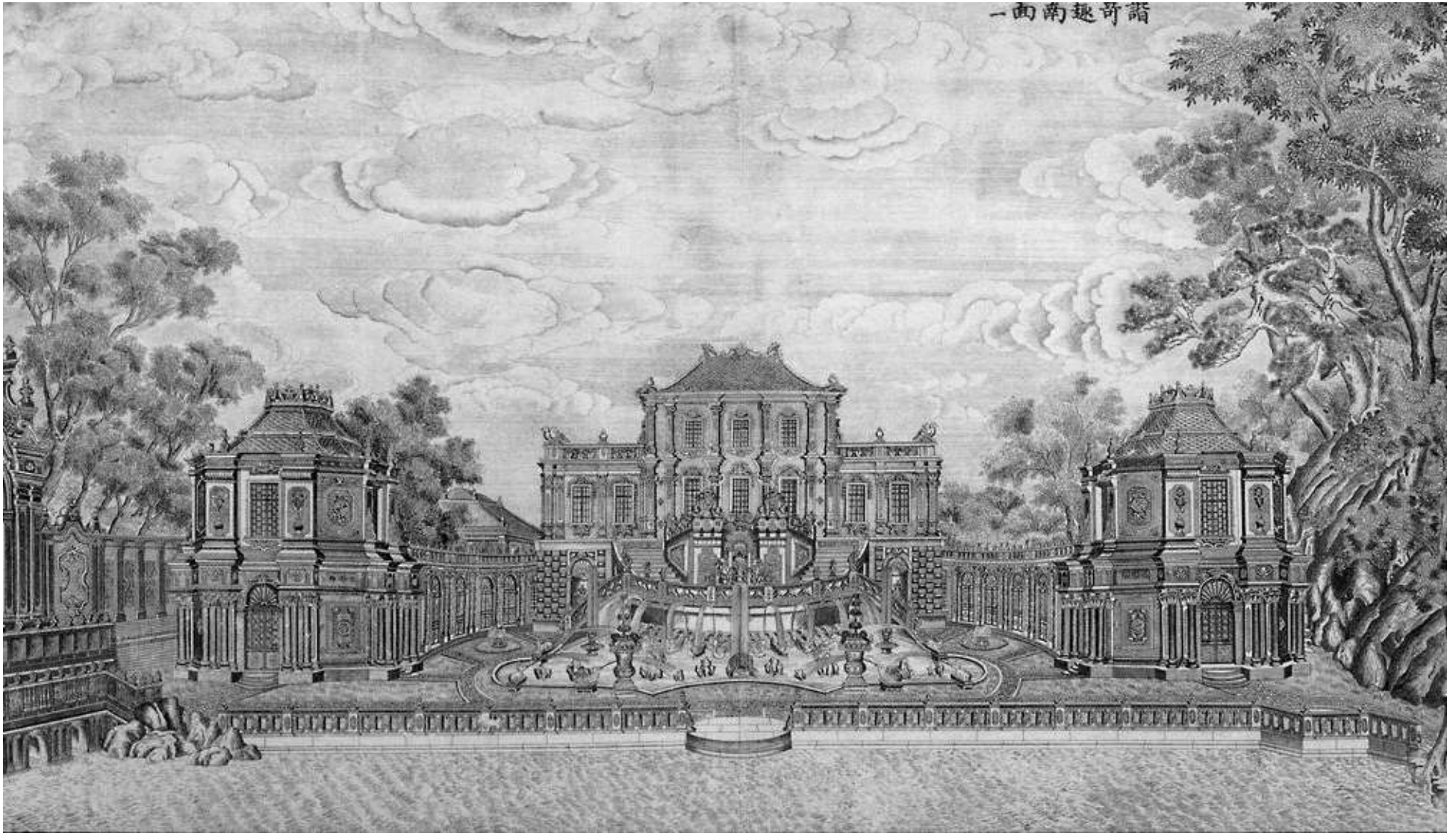


Fig. 9-n° 1-Le Palais des délices de l'harmonie, façade méridionale. XIEQIQU NAMMIAN, Estampe, série de 1783



Fig. 10-n° 2-Le Palais des délices de l'harmonie, façade septentrionale. XIEQIQU NAMMIAN, Estampe, série de 1783.

A l'évidence, *sources* et *modèle* n'ont pas qu'une seule origine stylistique, même si dans certains cas, nous le verrons, des analogies peuvent apparaître entre quelques motifs thématiques privilégiés dans les palais « à l'européenne », comme sur les images (estampes occidentales) du modèle fondateur (Versailles) – cette question, d'ordre typologique et philologique, sera traitée dans le chapitre 4.

D'abord, l'approche de l'historien de l'art doit s'appuyer sur l'interprétation des motivations des créateurs (l'empereur et les architectes, concepteurs et réalisateurs), d'après les témoignages de leur temps. Si nous insistons sur cette double nécessité de ne pas confondre *modèle* et *sources* de l'architecture, et de bien séparer dans l'approche des textes les écrits du XVIII[e] siècle, contemporains de l'œuvre, des commentaires ultérieurs (voyageurs du XIX[e] siècle, historiens sinologues du XX[e] siècle), c'est parce que la plupart de nos prédécesseurs, qui formulèrent un jugement *stylistique global* non raisonné, parfois dépréciateur[13] et souvent ambigu[14], n'ont pas eu cette prudence.

Relecture des Lettres édifiantes (1747-1789)

Rappelons que les *palais* « à l'européenne » du Yuanming yuan ne sont pas le premier exemple d'architecture occidentale construit en Chine. Les descriptions de l'église (détruite) de la Mission française à Pékin, notamment, sont restées célèbres[15]. Architecture *baroque* européenne et tradition autochtone se juxtaposaient : l'église était bien décorée de colonnes « à l'antique » et de peintures en « trompe-l'œil »

[13] Cf. *infra* chap. 5 ; G. Combaz, 1909, C. B. Malone, 1934, M. Adam, 1936, C. Lancaster, 1948.
[14] A. Schluz, 1966.
[15] Cf. E. Huc, 1858, t. 2, p. 425-429, t. 3, p. 242-247 ; M. R. Séguy, « A propos d'une peinture chinoise du cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale », *Gazette des Beaux-arts*, décembre, 1976, p. 228-230.

à l'italienne, mais : « deux grandes salles à la chinoise » bordaient la cour intérieure de l'église.

Relevons qu'une de ces salles, en 1704, servait de vitrine publicitaire du génie européen. Destinée à accueillir les visiteurs, elle était décorée, non seulement des portraits des souverains de France, d'Espagne, d'Angleterre…, mais encore : de gravures « *recueillies dans ces grands livres, qu'on a mis au jour pour faire connaître à tout l'univers la magnificence de la Cour de France. Les Chinois considèrent tout cela avec une extrême curiosité.* »[16]



Fig. 11-n° 3-Le Réservoir, façade orientale. XUSHUILOU DONGMIAN, Estampe, série de 1783

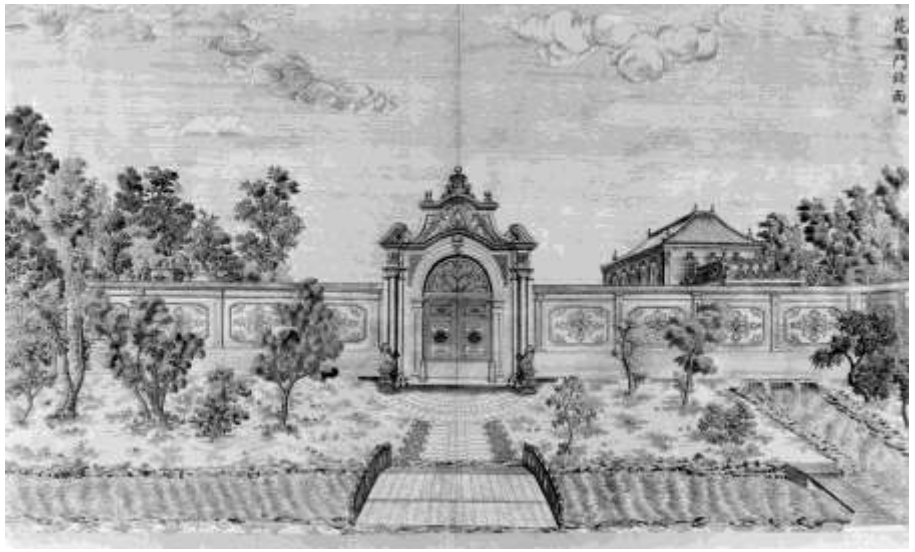


Fig. 12-n° 4-La Porte du Labyrinthe, côté nord, WANHUAZHENHUAYUANMEN BEIMIAN, Estampe, série de 1783.

Parmi les estampes françaises dont disposaient les missionnaires à cette date, figurent celles qui firent partie des présents que Louis XIV avait offerts à l'empereur Kang-hi, en 1688, en trois exemplaires, notamment : les vingt estampes des trois *Fêtes de Versailles*, les treize *Vues de villes et maisons royales* par Israël Sylvestre, les élévations des façades du Louvre et de l'*Arc de triomphe* (place du Trône), par Sébastien Leclerc et Jean Mariette, le *Grand Carrousel en français*, le *Livre des tapisseries des Quatre éléments et des Quatre saisons*,

[16] *Lettres édifiantes*, 1704.

etc.[17], recueils connus sous le nom de *Collection du « Cabinet du Roi »*.

Certaines de ces gravures, où domine le talent des plus célèbres *védutistes* de la cour de Louis XIV, les Van der Meulen, Gabriel Perelle, Israël Sylvestre, Jean Lepautre, étaient accompagnées de légendes et, surtout, de commentaires descriptifs, fort suggestifs, de l'historiographe du roi, secrétaire perpétuel de l'Académie d'architecture : André Félibien, dont les évocations pittoresques ne pouvaient pas laisser indifférents les pères jésuites, ni leurs interlocuteurs chinois[18]. Félibien, familier des traités de Vitruve, Palladio ou Vignole, était également un théoricien de l'architecture influent ; la *Collection du « Cabinet du roi »* enrichissait donc la documentation sur l'architecture occidentale qui se trouvait déjà présente, nombreuse et variée, dans les bibliothèques de Pékin.

L'idéologie, « à la française », de l'art monarchique était ainsi diffusée en Chine exactement en même temps, et grâce aux mêmes documents officiels, que dans l'Europe entière. Question filiation, la remarque a son importance : elle justifie la légitimité du travail des jésuites, en l'occurrence aussi bien informés que leurs confrères artistes européens. Indépendamment de leur mission sacerdotale d'origine, de leur talent individuel et d'autres sources dont ils s'inspirèrent, nous le verrons, nos architectes pouvaient donc participer tout à fait directement au courant d'hégémonie de l'art de cour français qui caractérise la première moitié du XVIII[e] siècle. D'autres réalisations, plus tardives, confirment les échanges d'actualité entre Paris et Pékin : par exemple, sous le règne de Louis XV, l'exécution en France sous la direction de C.-N. Cochin fils des fameuses gravures des *Conquêtes* de Qianlong[19]. Par la suite, sous l'influence directe du ministre Henri-Léonard Bertin, les liens scientifiques, artistiques et commerciaux avec la Chine se renforcèrent, alors même que la Compagnie de Jésus avait été dissoute en Europe. [20]

C'est évidemment au corpus des images montrant les *Fêtes* et les *Maisons royales*, et à leur célébrité, que se réfère l'anecdote bien connue qui signale la commande par Qianlong d'un premier *ouvrage* « à l'européenne » au Yuanming yuan. Les commentaires qui accompagnent le récit des faits, méritent une relecture attentive du texte :

« L'Empereur régnant, prince de génie et avide de connaissances, ayant vu en 1747 la peinture[21] d'un jet d'eau, en demanda l'explication au Frère Castiglione, et s'il y avait à la Cour quelque

[17] *Fêtes de Versailles*, les treize *Vues de villes et maisons royales* par I. Sylvestre, les élévations des façades du Louvre et de l'*Arc de triomphe* (place du Trône), par Sébastien Leclerc et Jean Mariette, le *Grand Carrousel en français*, le *Livre des tapisseries des Quatre éléments et des Quatre saisons*, etc., recueils connus sous le nom de *Collection du « Cabinet du Roi »*. S'y ajoutent les gravures de Pérelle.

[18] A. Félibien, 1672, 1674.

[19] M. Pirazzoli-T'Serstevens, 1969.

[20] H.-L. Bertin, qui avait toute la confiance du roi, avait été Contrôleur général des finances du royaume, avant de devenir secrétaire d'Etat en charge de la Compagnie des Indes, des manufactures, de l'agriculture, etc. Cf. C. Lee, 2016.

[21] Peinture d'après des gravures (?) ou gravure coloriée, la question reste posée.

Européen en état d'en faire exécuter un semblable. Le P. Benoist se dévoua à cet ouvrage et fut présenté à Sa Majesté comme pouvant conduire, avec le secours des livres, les ouvriers qui lui seraient donnés, et leur faire exécuter des *chouei-fa* ou jets d'eau. L'Empereur en fut ravi, et le premier modèle que lui présenta le P. Benoist lui plut tellement qu'il le fit porter dans son appartement pour l'examiner à loisir. Il prit en conséquence la résolution de bâtir un palais européen, choisit lui-même l'emplacement dans ses jardins, et ordonna au frère Castiglione d'en tracer le plan de concert avec le P. Benoist. »[22] […]
« Le premier *chouei-fa* fini, il fallut en commencer un autre, d'abord dans les environs de la Maison Européenne, puis dans les jardins intérieurs du Palais et de la Ville de Yen-ming-yuen qui est, pour ainsi dire, *le Versailles de la Chine* [nous soulignons]. Enfin l'Empereur en vint jusqu'à former le projet d'un nouveau Palais européen d'une grandeur immense et dont les jardins auraient rassemblé tout ce qu'on a imaginé de plus curieux et de plus magnifique en eaux jaillissantes. L'ordre d'en faire le plan fut donné, le terrain assigné, et l'on allait mettre la main à l'œuvre au grand regret de tous les Missionnaires, lorsqu'un événement plus que singulier les délivra de leurs justes craintes. Il ne fut plus question que d'une *maison à l'italienne* [nous soulignons] pour orner les jardins, et l'on ferait un nouveau chouei-fa. » […]

« La seconde maison européenne des Jardins de l'Empereur est ornée de très belles eaux. Il y a des pièces d'un fort bon goût, et la grande soutiendrait le parallèle de celle de Versailles et de Saint-Cloud [nous soulignons]. Quand l'Empereur est sur son trône, il voit sur les deux côtés deux grandes pyramides d'eau avec leurs accompagnements, et, devant lui, un ensemble de jets d'eau distribués avec art. »[23] […]

[22] *Lettres édifiantes,* .t. XIII, 1767 et 1775.

[23] *Lettres édifiantes,* t. XIII, 1767 et 1775.

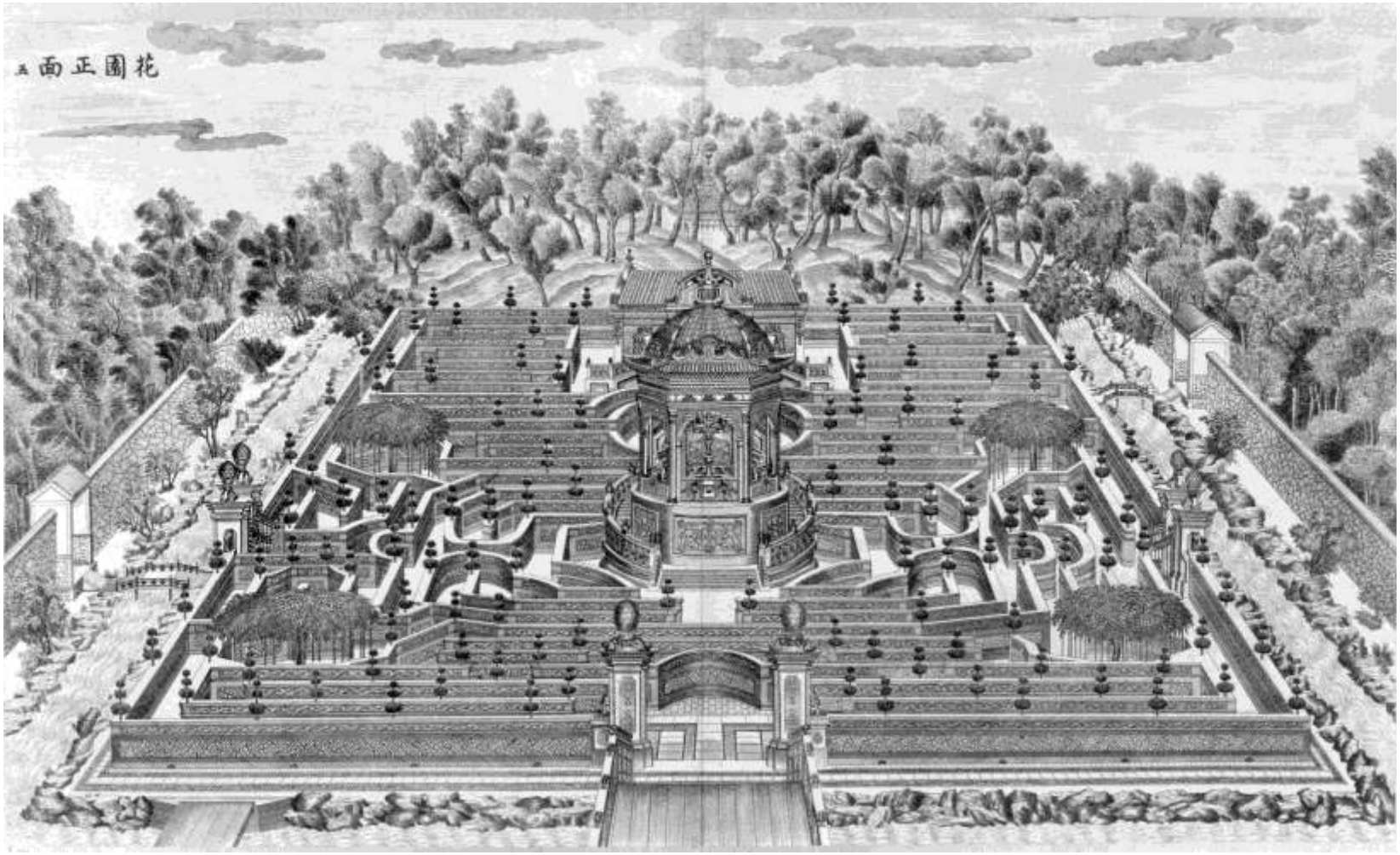


Fig. 13-n° 5- Le Labyrinthe. WANHUAZHENHUAYUAN, Estampe, série de 1783

Ce document appelle plusieurs remarques. D'abord, l'insistance avec laquelle le rôle personnel de Qianlong est mentionné, insistance qui se retrouve dans tous les textes sur le Yuanming yuan[24], et qui rappelle que les palais sont l'œuvre du monarque, les architectes n'étant que l'instrument ingénieux de sa volonté créatrice. Le trait est analogue à celui, en France, qui décrit Louis XIV créant personnellement, et progressivement, son domaine de Versailles. Cette réalisation est le signe de la puissance du prince : il domine la Nature (en domptant les eaux précieuses qu'il fait jaillir selon son caprice) et les hommes soumis à son bon vouloir. La concentration progressive de la Cour et de l'appareil d'Etat à Versailles, qui s'accompagne de la création d'une ville directement « inféodée » au château, à quinze kilomètres de la capitale, Paris, est symptomatique du phénomène absolutiste qui pouvait piquer la curiosité de Qianlong, observant les analogies et les différences des mœurs du pouvoir dans l'image d'un pays lointain, certes, mais à l'évidence très puissant : Qianlong ne pouvait ignorer que Versailles était devenu un modèle européen, quelle que soient les nuances à apporter selon les caractères propres des imitations entreprises dans d'autres pays occidentaux (sans aller plus loin, l'analogie entre la ville de Versailles et celle de Haï-Thien, à trois lieues de Pékin[25] est à relever).



Fig. 14-n° 6-La Volière, façade ouest. YANGQUELONG XIMIAN, Estampe, série de 1783

[24] Cf. C. B. Chiu.
[25] *Ibid*.

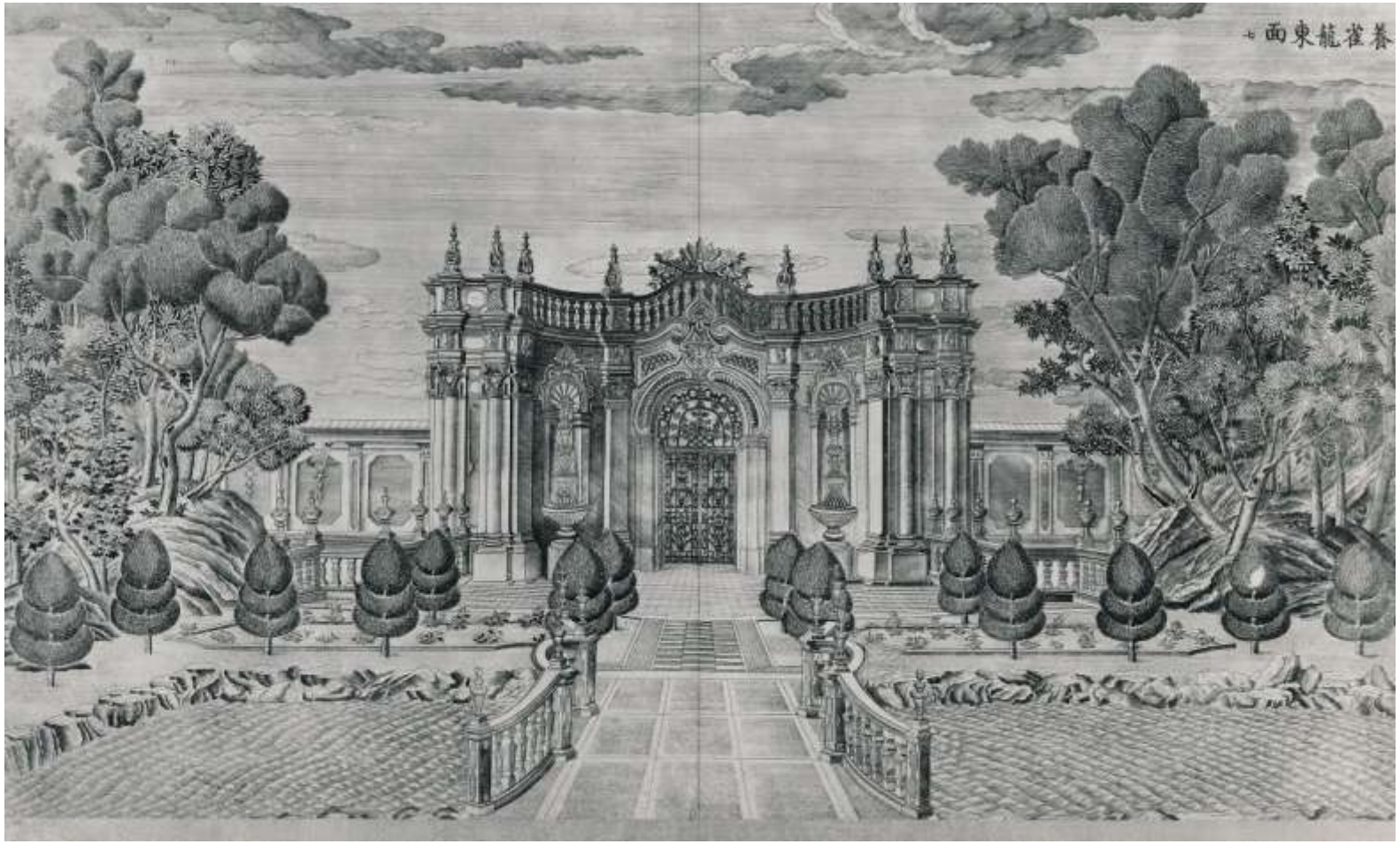


Fig. 15-n° 7-Porte de la Volière, façade est. YANGQUELONG DONGMIAN, Estampe, série de 1783

Ensuite, l'évolution des projets et le revirement final, tels qu'ils sont évoqués dans le texte cité plus haut, apportent d'emblée une réponse à la question cruciale du *modèle* et des *sources* stylistiques du jardin et de ces architectures « à l'européenne ». Le « Versailles de la Chine », initialement pavillon avec jets d'eau, réalisé au stade expérimental et parfaitement réussi, devait entraîner la construction « d'un nouveau Palais européen d'une grandeur immense », situé dans un jardin non moins gigantesque orné de fontaines. Arrêté au moment d'être mis en œuvre, ce projet, que les jésuites désapprouvaient, semble correspondre à l'image d'un programme conforme à Versailles : une vaste *résidence* [?] au cœur d'un jardin livré à l'art des fontainiers.

On ne connaît pas cet événement « plus que singulier », cause du revirement de l'empereur. S'il était extérieur au sujet de cette lettre, on aime à penser que son auteur en aurait informé le lecteur. On doit peut-être y voir plutôt une figure littéraire à suspens, exprimant l'étonnement, accompagné d'un soulagement, des architectes de voir le souverain changer d'avis in extremis. Qianlong était-il si admiratif de l'*image* de Versailles, modèle fondateur d'un type d'espace « enchanteur », quasi sacré, et d'un mode de vie de cour que l'Europe imitait alors, au moment même de la création globale des différents sites du Yuanming yuan ? Tous les témoignages des Français semblent concorder affirmativement sur ce point. Mais les sites à la manière chinoise de l'immense jardin, représentaient une sorte de collection (imitative) des plus beaux paysages et des lieux admirés de l'Empire ; par analogie, une *réduction* évocatrice de Versailles devait amplement suffire à agrémenter la collection de « tableaux » dans l'espace, dont la jouissance était d'ailleurs exclusivement réservée à l'usage privé de l'empereur (la différence avec les usages de la cour de Versailles est évidemment cruciale !). A-t-on alors vraiment présenté à Qianlong, et pourquoi, le modèle de substitution des « maisons à l'italienne », petites villas, ou plutôt *casins*[26] ? Une conception du domaine de plaisance, très réduite et parcellisée, s'opposait donc au modèle géométrique grandiose, fortement centralisé à partir des appartements du roi, qui caractérise les *axes* et les perspectives symboliques de Versailles, mises en œuvre par le fameux Le Nôtre. En contrepartie, cette juxtaposition « à l'italienne », constituée de pavillons indépendants, pouvait faciliter la tâche de constructeurs peu empressés comme l'étaient les jésuites !

En définitive, le projet de *résidence* « à l'européenne », s'il a été réellement formulé, n'eut été qu'une utopie face aux coutumes séculaires de la cour impériale. Un palais en réduction n'aurait guère mieux trouvé d'utilisation probable. En revanche, composer une collection de sites, organisés à partir de fontaines semblables à celles

[26] Devenu obsolète en français, *casin* est la traduction de l'italien « casino » qui, depuis la Renaissance désigne un très petit pavillon de plaisance, davantage lié au divertissement qu'au séjour.

que montraient les vues gravées de Versailles ou de Saint-Cloud – dans l'esprit des perspectives limitées aux *bosquets* ou aux fabriques (pavillons) – s'apparente bien à la tradition chinoise, sans pour autant être méconnue des occidentaux, depuis les jardins de l'Antiquité gréco-romaine (pensons au site égyptiens *recréé* à la villa d'Hadrien, près de Tivoli en Italie[27]). Louis XIV ne disposait-il pas lui-même à Versailles, non seulement d'un pavillon de retraite aux dimensions modestes, malgré son nom, le Grand Trianon, et, surtout, un autre pavillon, charmant et décrit comme une *chinoiserie* pittoresque : le Trianon de porcelaine (détruit), connu par les gravures de Pérelle, de Sylvestre et les descriptions de Félibien[28]. Qianlong ne pouvait l'ignorer. L'idée devait suffire pour inspirer aux jésuites l'implantation du thème de la petite maison de plaisance ou du site avec fontaine « pour orner les jardins » du Yuanming yuan. La grande affaire de Qianlong était avant tout l'exécution des jets d'eau. L'architecture « à l'européenne » n'était que l'accompagnement obligé, l'écrin en quelque sorte, de ces effets virtuoses d'art hydraulique.

L'influence versaillaise gagnait en symbole ce qu'elle perdait d'imitation conforme.

[27] B. Adembri, *La Villa d'Hadrien*, Milan, 2000.
[28] A. Félibien, 1674.

L'effet Versailles : modèle symbolique

Le dernier paragraphe de la *Lettre* citée plus haut confirme cette appréciation du Versailles devenu *mythique*, lieu où s'exprime la magie d'une métamorphose : celle de la nature *domestiquée* (par analogie avec l'animal domestique qui obéit à l'homme), servant d'écrin à une cour soumise à son roi (l'aristocratie, muselée par le Roi-Soleil). L'*art*, soumis au « bon goût », illustre ici un sentiment politique absolu.

Evoquant le *Ta-choie-fa* (les *Grandes eaux* -n° 15) de la seconde campagne de construction, l'auteur insiste sur son « fort bon goût » et le fait que les jets d'eau y sont « distribués avec art ». Les termes sont conventionnels, mais ils renvoient implicitement au modèle fondateur. S'il ne s'agit manifestement pas d'imitation *stylistique*, le parallèle esquissé entre le *Ta-choie-fa* et les plus grandes pièces d'eau des résidences royales de France élargit la référence à ce qui s'est réalisé de plus spectaculaire dans le genre, notamment la grande fontaine en cascade de Saint-Cloud[29], véritable *spectacle* (point de vue) indépendant (dissocié) de la perception du château. Les gravures qui montrent d'autres sites que Versailles, ne font qu'enrichir et varier

[29] Œuvre d'Antoine Lepautre (1765), complétée par J. Hardouin-Mansart. Cf. la gravure de Pérelle (vers 1700) et une peinture de Van der Meulen à Versailles, 1671.

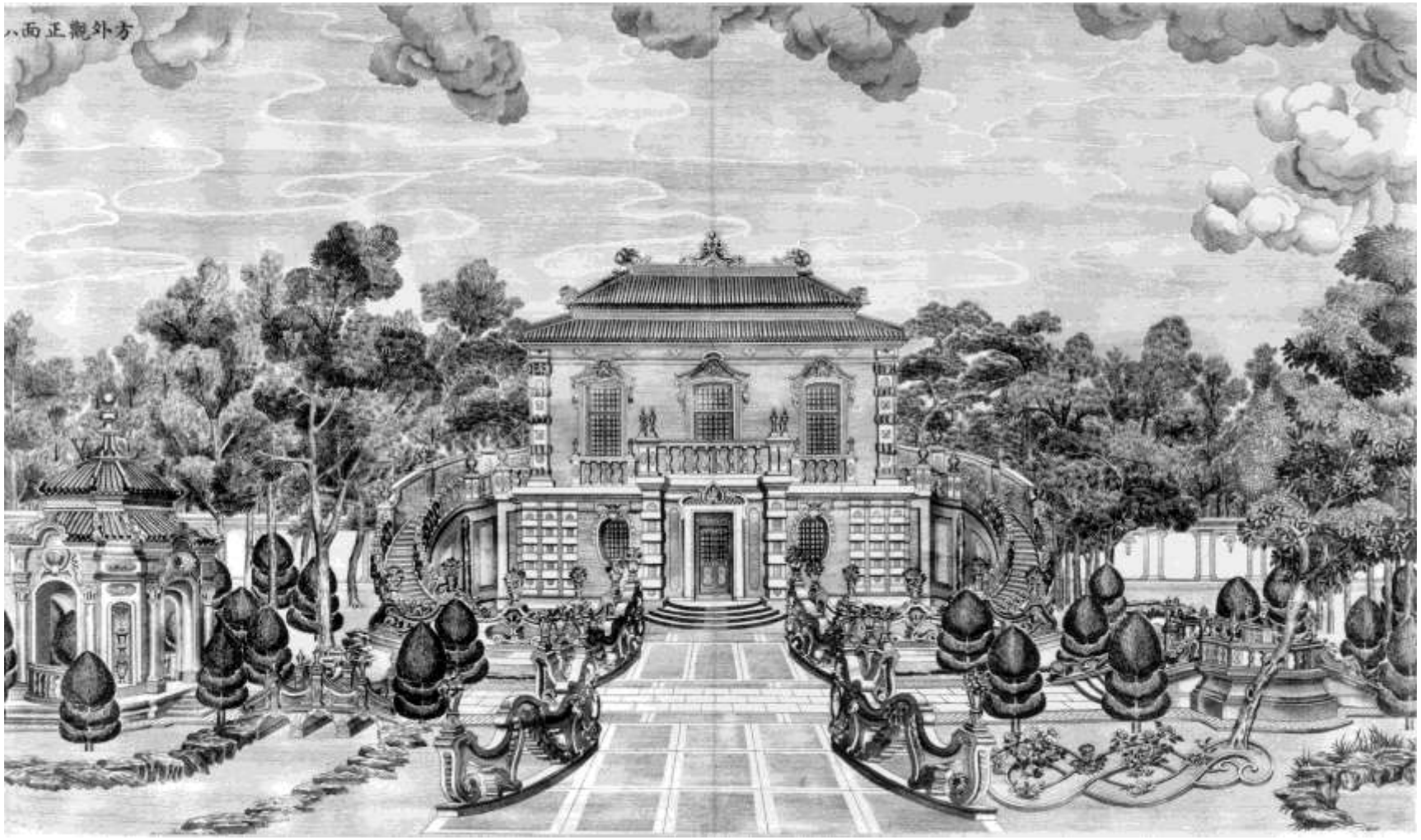


Fig. 16-n° 8-Le Belvédère. Façade principale (le Kiosque à gauche). FANGWAIGUAN ZHENGMIAN, Estampe, série de 1783

l'image de son rayonnement en Ile-de-France. Ce parallèle des jets d'eau est justifié par rapport au *programme* fonctionnel (objet de spectacle virtuose des eaux « mises en forme ») et au *parti* structurel et décoratif des fontaines (sous la forme de « buffet d'eau » adossés à des structures architectoniques), qui sont similaires aux « palais à l'européenne » du Yuanming yuan et à Versailles. A l'analyse, on le verra, le(s) site(s) français et le site chinois montrent des analogies qui autorisent des comparaisons formelles plus poussées.

Pour conclure ces premières remarques sur la légitimité du modèle fondateur, Versailles, nous distinguerons deux types d'influences, évoquées selon leur nature différente mais complémentaire, dans les textes contemporains de la construction du chef-d'œuvre de Castiglione et de ses collaborateurs. L'influence de Versailles y est justifiée d'une manière à la fois *analogique* et *métaphorique*.

D'abord, l'analogie entre Versailles et les « palais à l'européenne » s'appuie exclusivement sur le *programme* des fontaines et des constructions pavillonnaires. Si la composition et les formes architectoniques des *palais* furent finalement demandées à des sources d'inspirations italiennes (maisons de plaisance), le système de « bosquets » architecturés en « points de vue » correspond bien à ce que montraient les vues gravées de Versailles au XVII^{e} siècle. Seule la concentration de ces point de vue, sur l'espace très restreint du jardin européen du Yuanming yuan, contraste avec la disposition au contraire espacée et géométrique, symboliquement articulée, des *bosquets* du gigantesque jardin du Roi-Soleil. L'*effet* Versailles, analogique, c'est bien la féérie des eaux, mais compris à travers les images qu'en diffusaient les gravures de Pérelle et de Sylvestre, notamment. Elles représentent le modèle qui, nous l'avons dit, était assorti des commentaires suggestifs de Félibien. C'est pourquoi il est indispensable de réexaminer scrupuleusement ce corpus de gravures offertes par Louis XIV, avant tout autre mode d'analyse stylistique – cf. *infra* chap. 4.

Ensuite, la comparaison sur laquelle s'appuie l'expression « Versailles de la Chine », pour désigner l'ensemble du Yuanming yuan est en revanche tout à fait métaphorique. Sur le plan architectural ou même spatial, elle n'est pas plus fondée, par exemple, que celle qui faisait dire aux jésuites que Jéhol (Chengde) était le « Fontainebleau »[30] de Qianlong. La métaphore, uniquement évocatrice, n'était qu'une manière de faire comprendre aux correspondants français que Jéhol jouait le rôle de séjour privilégié des chasses de l'empereur, comme Fontainebleau était celui des chasses de Louis XV. La métaphore « Versailles de la Chine », qui signifie « résidence champêtre à proximité de la capitale »[31], ressortit

[30] *Lettres édifiantes, t. XIII*
[31] *Ibid.*

à la même convention. Cependant il s'y ajoute une double idée de prestige relative, d'une part, à l'extrême richesse et à l'étendue fabuleuse du séjour de la cour, et, d'autre part, à l'éclat *culturel* qui en émane. Qianlong, plus qu'un rival étranger de feu le Roi-Soleil, est présenté comme son émule ou son égal, bien qu'il soit l'héritier d'une autre tradition ô combien séculaire ! Telle est, à la même époque, la position des princes européens soumis à l'influence culturelle et artistique française de la première moitié du XVIII[e] siècle, durant laquelle les résidences champêtres à proximité des capitales, se multiplièrent sur le modèle versaillais, de l'Espagne ou du Portugal à la Scandinavie, du Royaume de Naples aux pays germaniques et à la Russie...



Fig. 17-n° 9-Les Kiosques en bambous, côté nord. ZHUTING BEIMIAN, Estampe, série de 1783



Fig. 18- A- *Frontispice* du recueil des plus beaux bâtiments de France, Pérelle

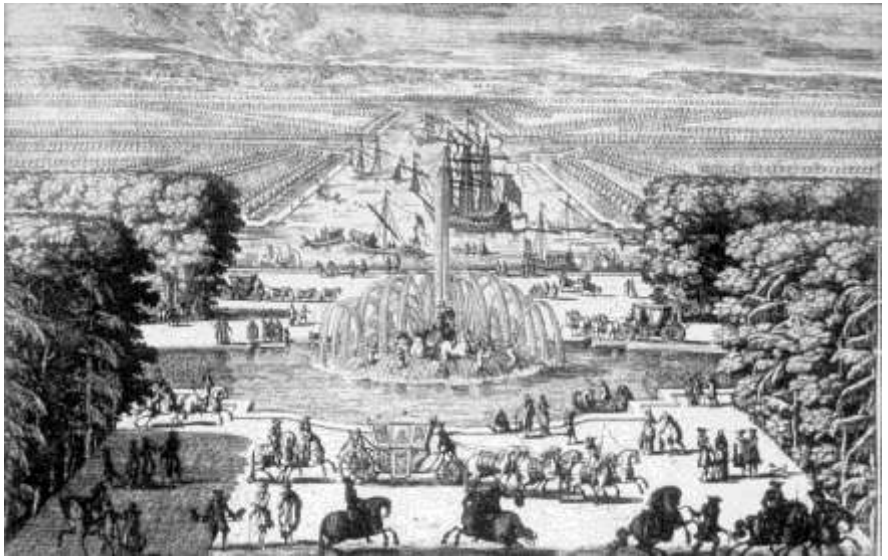


Fig. 19- B- Le bassin d'Apollon, le grand canal et la Flotte royaleà Versailles, Pérelle

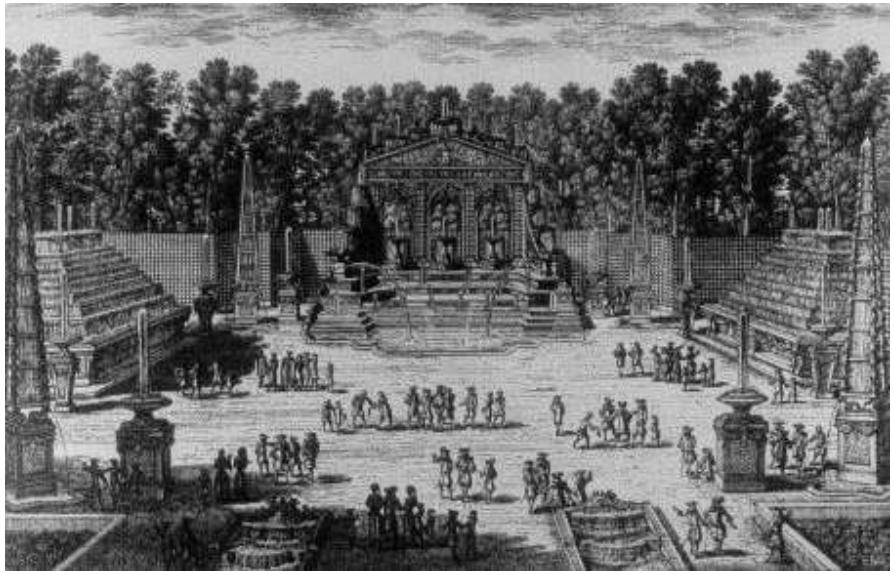


Fig. 20- C-Bosquet de l'Arc de triomphe, Versailles, Pérelle

La métaphore, qui désignait d'un trait et la partie européenne et la partie chinoise du Yuanming yuan, pouvait flatter sans doute l'orgueil de l'empereur, *propriétaire* d'artistes habiles et elle attisait la curiosité des correspondants français pour le chef-d'œuvre *profane* des jésuites. L'objectif religieux de ces missionnaires, prioritaire évidemment, ne pouvait ignorer cette nécessité de *valoriser* les échanges entretenus entre leurs interlocuteurs, qui se trouvaient éloignés : l'empereur de la Chine d'un côté, les princes, les cours, la hiérarchie ecclésiastique et les compagnies marchandes de leurs pays d'origine, de l'autre. Le prestige de la France et l'émulation dont font preuve dans ce domaine les différentes missions de Pékin, sont clairement évoqués dans une Lettre de 1753 (publiée en 1758). A l'occasion de la réception de l'ambassadeur du Portugal par Qianlong, au cours de laquelle l'empereur avait fait les honneurs exceptionnelle de sa première « maison européenne » construite sous la direction du Père Benoist, le correspondant français écrit :

« Les deux premiers Ministres surtout, ont plusieurs fois marqué au Père Gaubil[32], soit en particulier, soit en public et en présence de plusieurs Mandarins et Grands de l'Empire, la haute idée qu'ils ont de la puissance du Roi de France, et le désir qu'a l'Empereur de voir à Pékin un Ambassadeur français.

« Ils ont rappelé le long et glorieux règne de Louis le Grand, les riches présents qu'il avait fait à Kang-hi [sic], et l'estime de Kang-hi pour ce monarque. Nous autre Chinois, disaient-ils, nous appelons notre Empire, le Royaume du milieu : Kang-hi disait qu'en Europe le Royaume du milieu était la France »[33] (…).

Si les *Lettres édifiantes* nous livrent aujourd'hui l'essentiel des motivations de l'œuvre de Castiglione et de Benoist, elles n'apportent en revanche absolument aucun élément tangible d'appréciation stylistique. Seule la comparaison des *images* du Versailles du XVII[e] siècle, avec celles des « palais à l'européenne » du Yuanming yuan (les vingt gravures de 1786, les photographies anciennes et actuelles), permet de dépasser la métaphore et d'expliquer certains traits d'influence *analogique* visibles et, surtout, de rendre justice à la beauté intrinsèque des ruines actuelles.

[32] C. Herbermann, « Antoine Gaubil », *Catholic Encyclopedia*, 1913.
[33] *Lettres édifiantes*, t. XVIII, 1758.

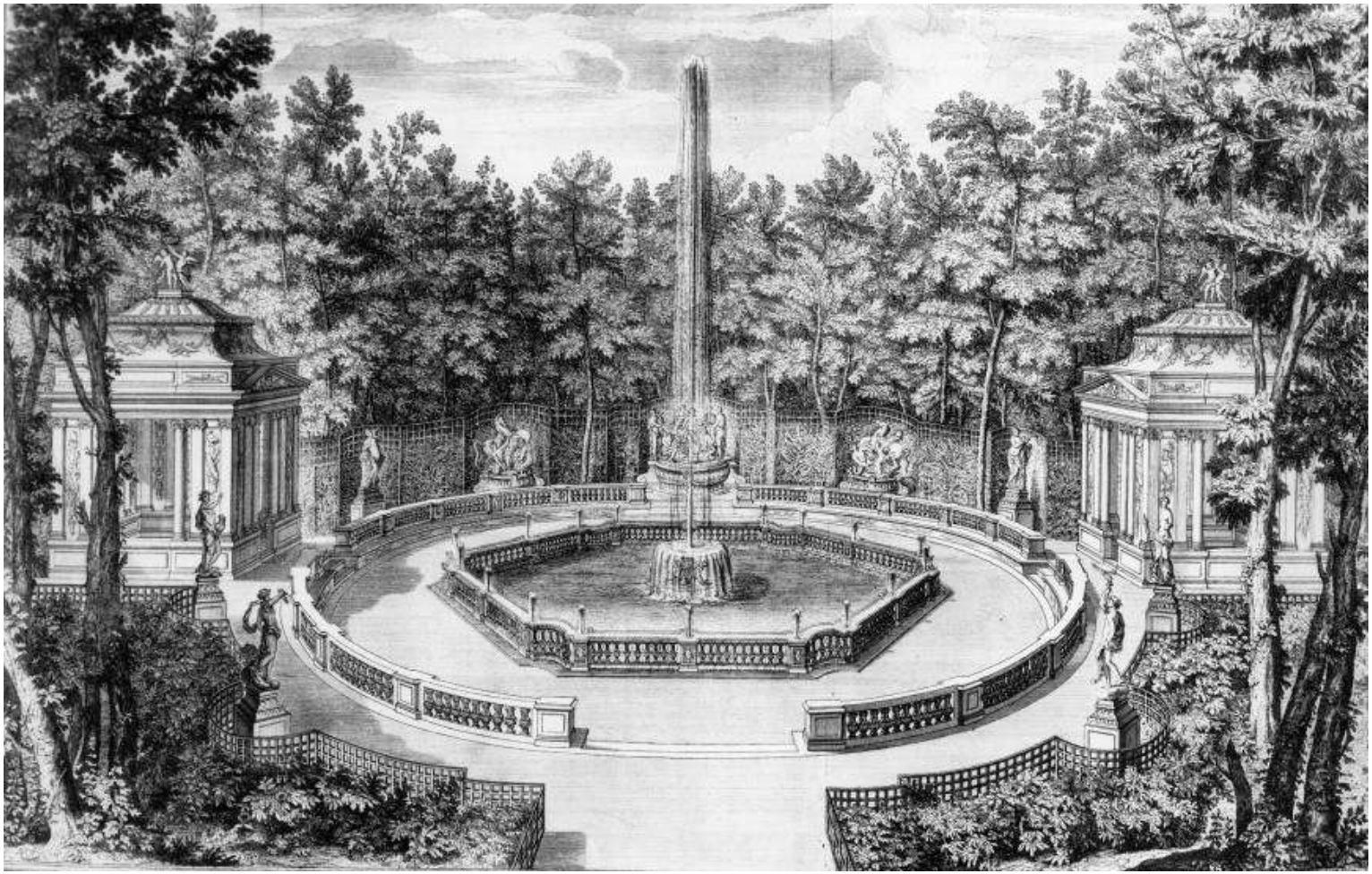


Fig. 21- D -Fontaines des Bains d'Apollon à Versailles, Pérelle

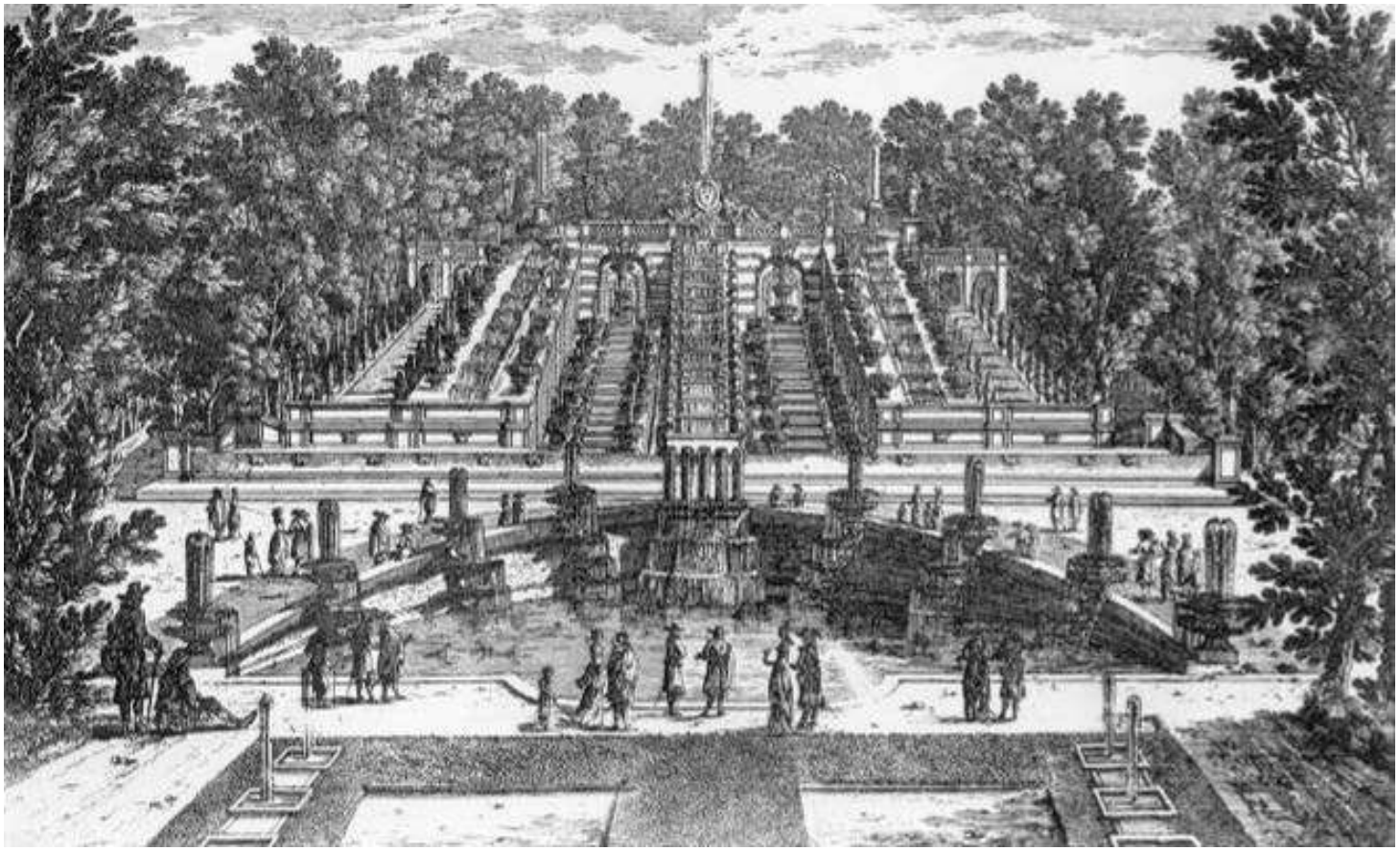


Fig. 22-H-Vue et perspective de la cascade du parc du château de Saint-Cloud, Pérelle



Fig. 23- Vue actuelle de la Cascade de Saint-Cloud



Fig. 24-n° 16-Regard sur les jeux d'eau (Trône de l'Empereur) GUASHUIFA ZHENGMIAN, Estampe, série de 1783.



Fig. 25-Vue des chutes de trophées du Trône (mur en meulière construit au début des années 2000)

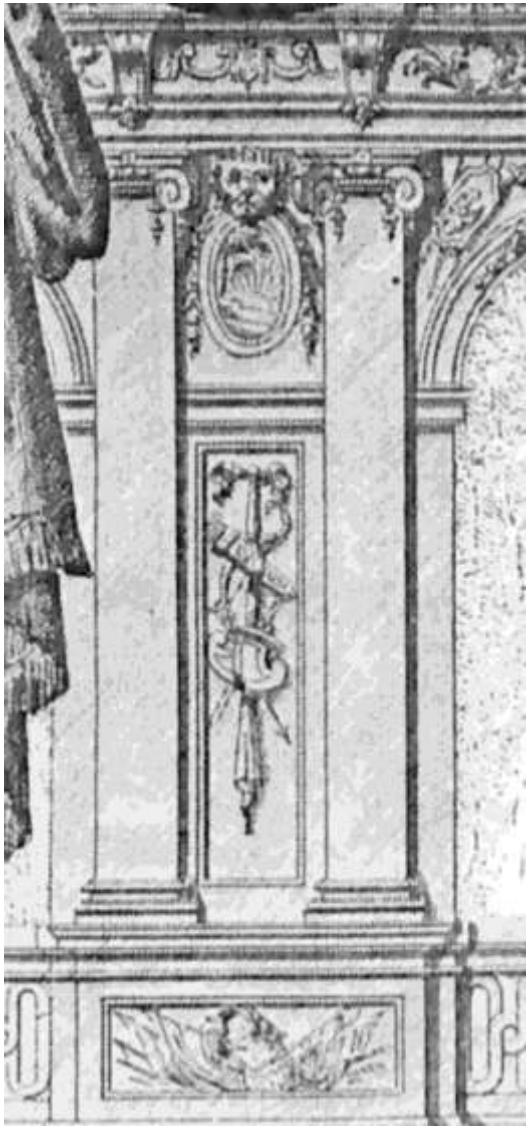


Fig. 26 Chute de trophées versaillais [détail de la Fig. 18]

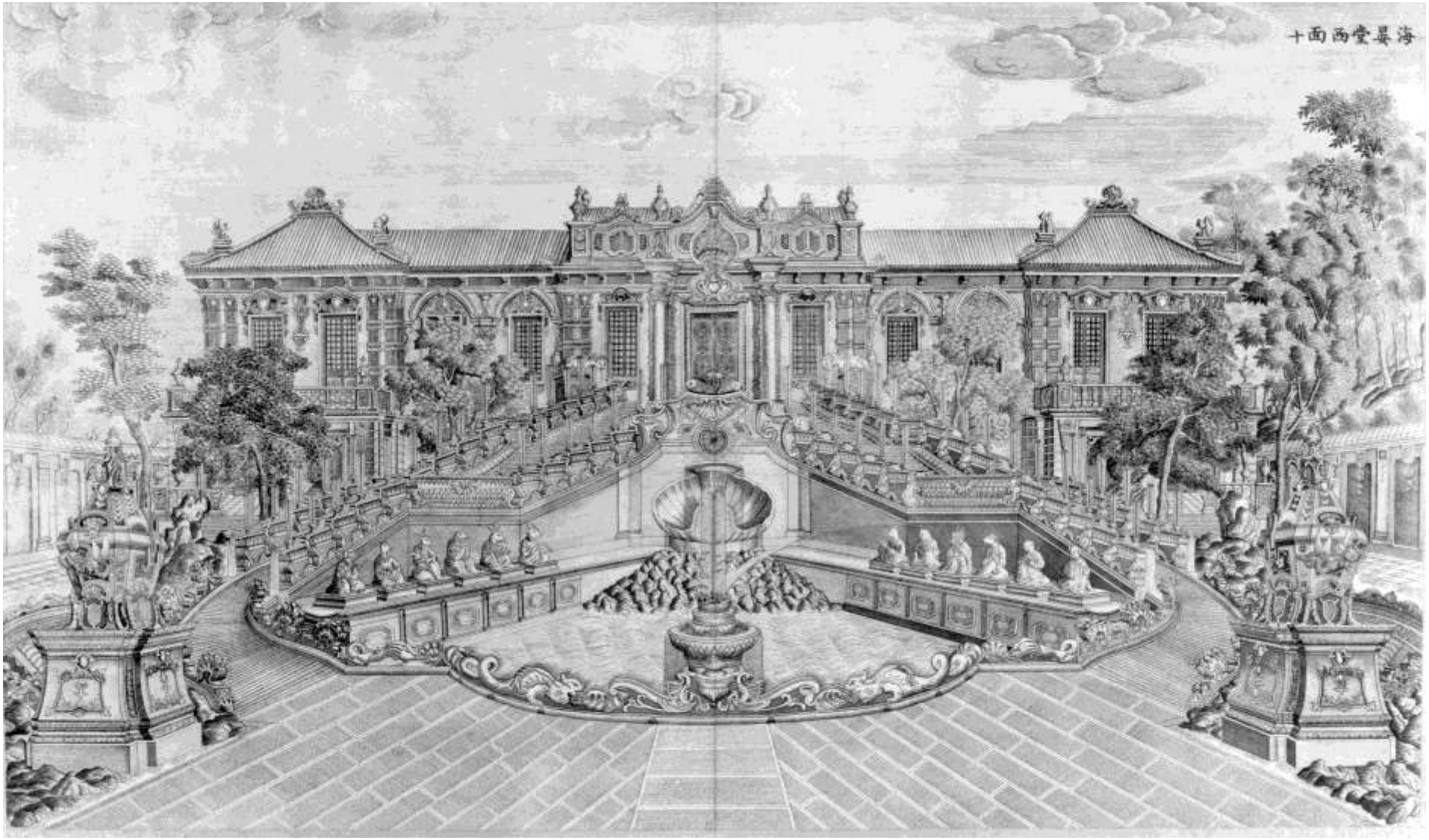


Fig. 27-n°10-Le Palais de la mer calme, façade ouest. HAIYANTANG XIMIAN (la clepsydre), Estampe, série de 1783



Fig. 28- Vue des ruines du Palais de la mer calme, avec la clepsydre et la coquille, façade ouest, n° 10, 2002



Fig. 29-Vue des ruines du Palais des délices de l'harmonie, façade sud, n° 1 (E. Ohlmer, 1875)

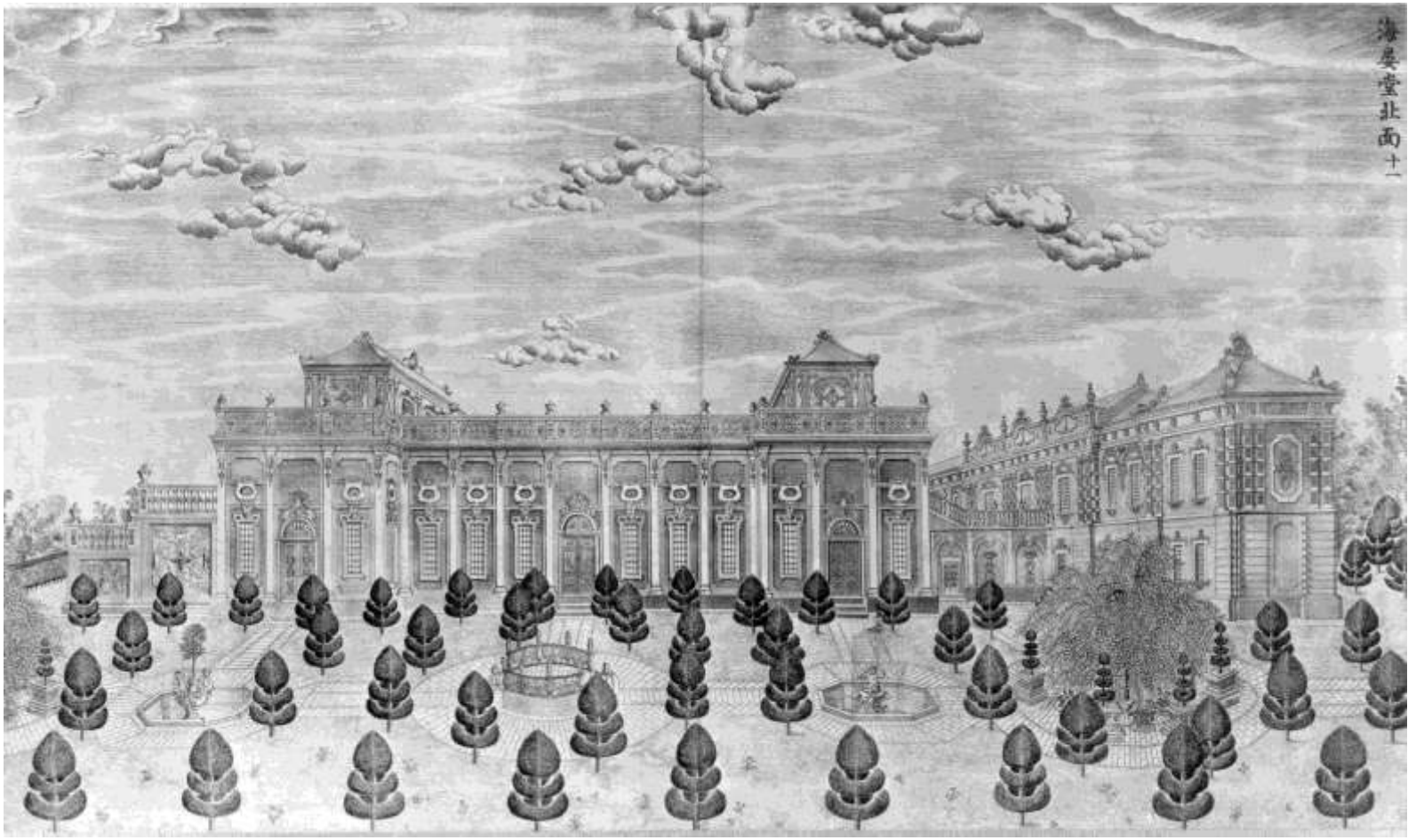


Fig. 30-n° 11-Le Palais de la mer calme, façade nord. HAIYANTANG BEIMIAN, Estampe, série de 1783

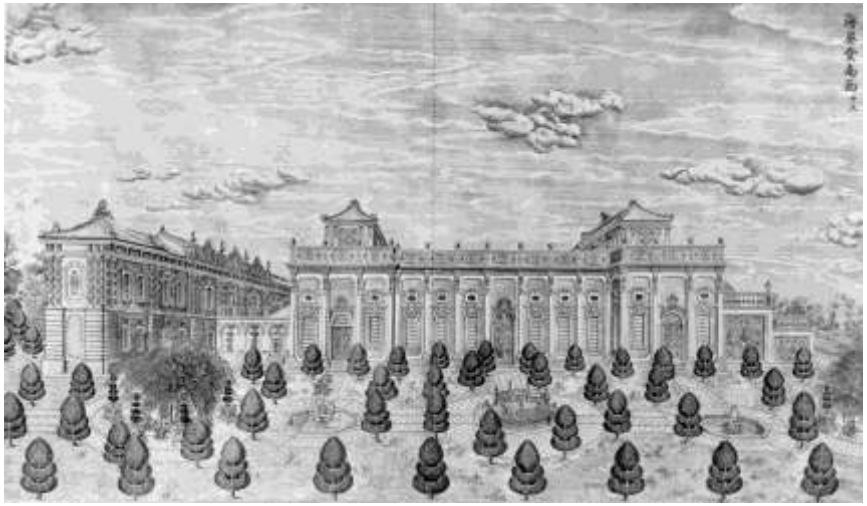


Fig. 31-n°12- Le Palais de la mer calme, façade sud. HAIYANTANG DONGMIAN, Estampe, série de 1783.

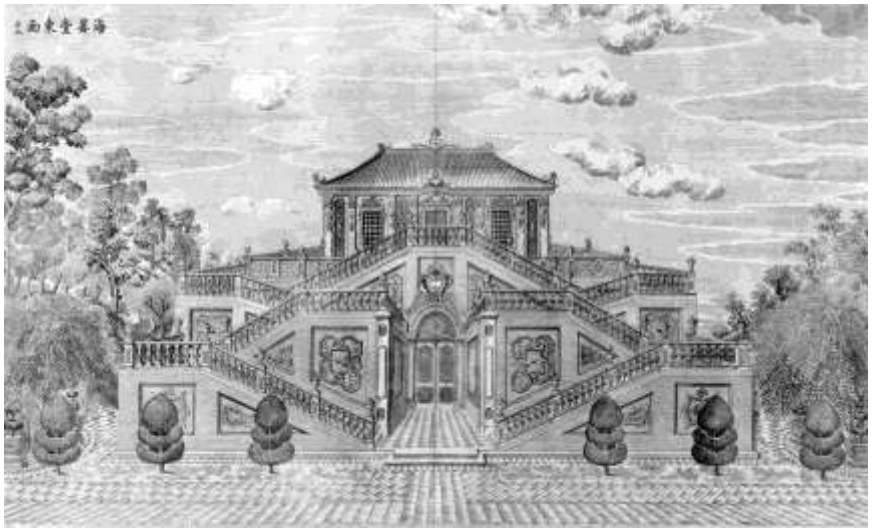


Fig. 32-n° 13- Le Palais de la mer calme, façade est. HAIYANTANG NANMIAN, Estampe, série de 1783

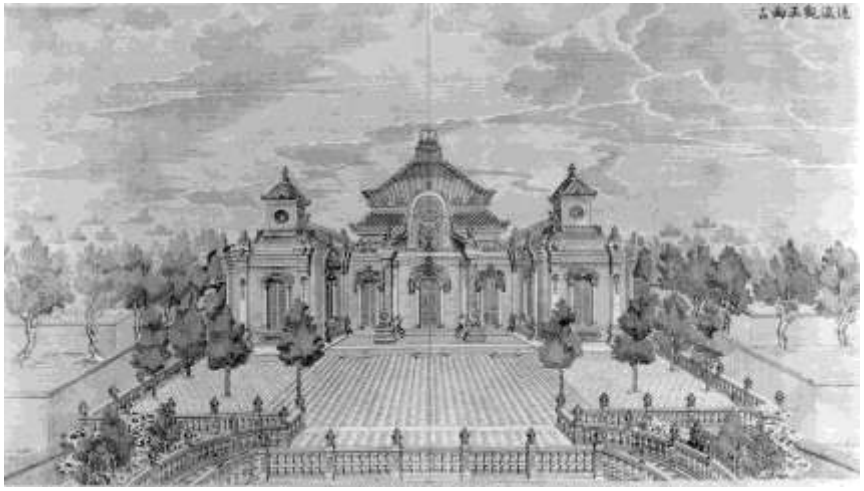


Fig. 33-n° 14-L'observatoire des océans lointains, façade principale. YUANYINGGUAN ZHENGMIAN. Estampe, série de 1783.

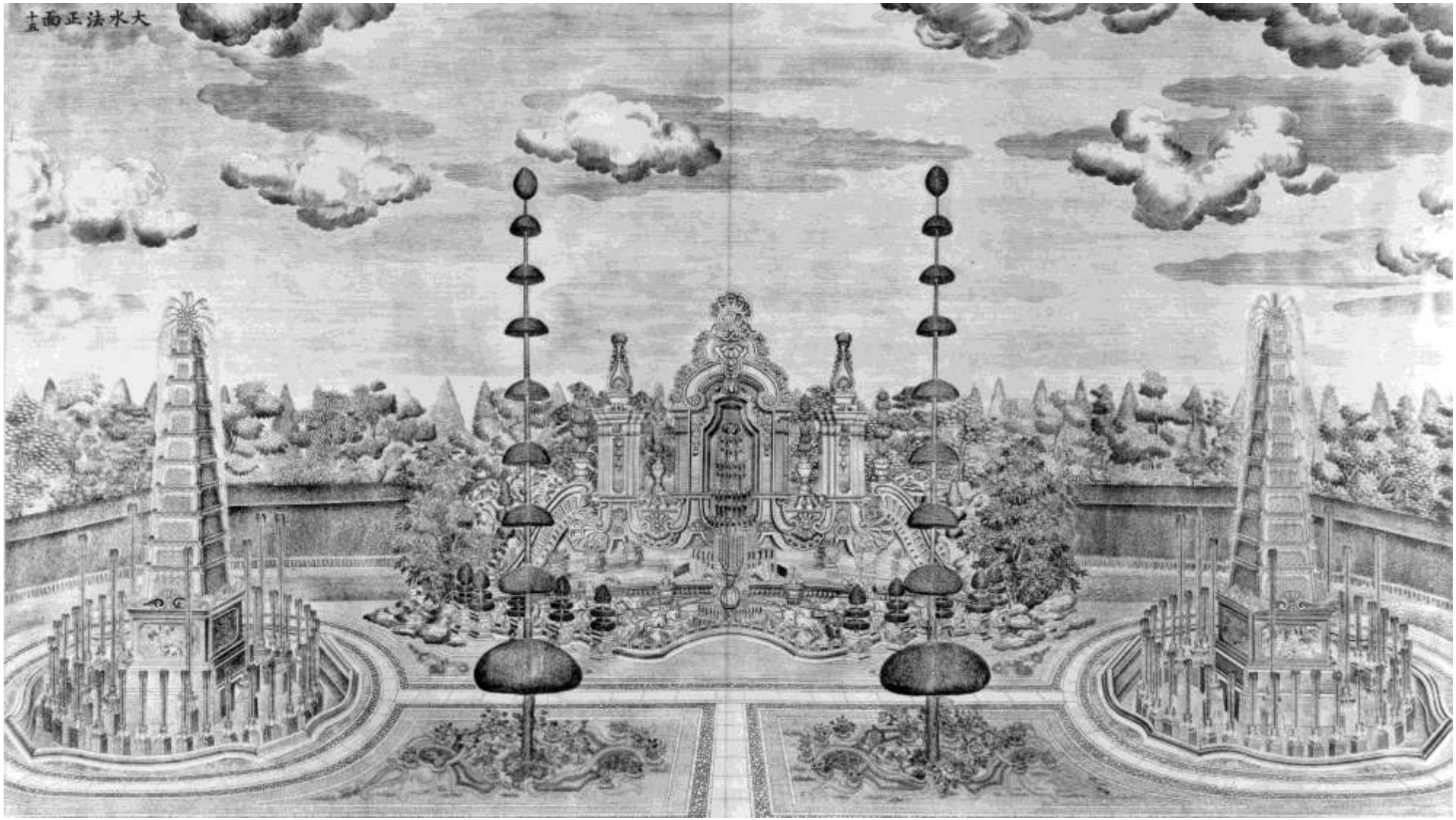


Fig. 34-n° 15-Les Grandes eaux, côté sud face au trône. DASHUIFA NANMIAN. Estampe, série de 1783



Fig. 35-Vue des ruines des Grandes eaux, n° 15, 1983



Fig. 36-Vue de la coquille en accolade des Grandes eaux, n° 15 (détail de la Fig. 35), 1983



Fig. 37- Vue de la coquille de la clepsydre, n° 10, Palais de la mer calme, façade ouest, 1983



Fig. 38- Vue d'un pilastre en ruine du Belvédère, n° 8, 1983

CHAPITRE 2

Historiographie d'une approche stylistique de l'architecture « comparée »

« L'architecture, telle qu'elle est pratiquée en Europe, manque de termes pour rendre celle que les Missionnaires appellent à la Chine, Architecture à l'Européenne. »

L.-F. Delatour, *Essai sur l'architecture des Chinois*, Paris, 1803[34]

Delatour et son temps : la critique idéalisée à l'issue du siècle des Lumières

Né à Paris en 1727, Louis-François Delatour meurt en 1807, après avoir exercé l'état d'imprimeur-libraire. Ami intime du Père Brotier, dont il édite un Tacite en 1771, Delatour fut profondément

[34] Delatour, p. 171.

marqué par ses relations avec les jésuites. Pendant trente ans, il entretint une correspondance active avec les missionnaires de la Chine, pays qui le fascinait. « Il en reçut non seulement beaucoup de curiosités, telles que graines, pierres, substances médicinales, étoffes, papiers, parfums, meubles et ustensiles, mais encore des renseignements sur plusieurs sujets qui l'intéressaient particulièrement »[35]. Son goût pour l'architecture (grecque ou chinoise) témoigne de cet intérêt porté aux productions de l'art et aux civilisations, chez un « amateur éclairé » typique du XVIII[e] siècle. L'association de considérations artistiques et d'une démarche pré-ethnologique correspond à la volonté philosophico-encyclopédique des Lumières, toujours efficiente au tout début du XIX[e] siècle. Publiés quatre ans avant la mort de son auteur, cet *Essai sur l'architecture des Chinois* apparaît comme la première tentative « scientifique », si l'on peut dire (à la manière de l'époque), d'un jugement stylistique quasi contemporain ou peu éloigné dans le temps des artistes qui ont œuvré au Yuanming yuan.

L'*Essai* de Delatour comporte un historique des palais européens de Qianlong et une description assez détaillée sur laquelle s'appuie l'appréciation stylistique de l'auteur. Le demi-siècle qui sépare la publication de ces commentaires de la construction est un facteur historique dont il faut bien évaluer la portée, par rapport à l'évolution du goût et de l'intérêt porté à des architectures nouvellement observées et largement diffusées en Europe par la gravure (de la Grèce, de l'Etrurie, d'Egypte, de Chine et de divers pays orientaux, en attendant une réévaluation de l'époque médiévale). On doit finalement s'étonner du peu d'intérêt qu'a suscité le texte de Delatour, pour lui-même, comme document daté de 1803 dont, à cette date, les repères intellectuels et la mentalité qu'il exprime reflètent toujours certaines idées ou attitudes apparues sous le règne de Louis XV, quelle que soit l'évolution de la pensée à la fin de l'Ancien Régime et durant la Révolution.

Dans un souci d'honnêteté et d'exactitude, Delatour cite et commente ses sources, n'hésitant pas à se mettre en retrait derrière d'autres auteurs dont il a sollicité le témoignage ou le jugement. Ces auteurs complètent opportunément les renseignements qu'il a déjà puisés dans les *Lettres édifiantes* qui, d'ailleurs, continuent d'être publiées régulièrement à son époque, pour former des recueils de plus en plus complets[36]. Il s'agit du père Bourgeois, dont la correspondance de 1786 avec l'auteur est finement rapportée, du père Avril, auteur peu connu d'un livre d'histoire de l'architecture occidentale publié, sous le pseudonyme de l'abbé Mai, à Londres en 1774[37], avec ce titre : *Temples anciens et modernes, ou observations historiques et critiques sur les plus célèbres monuments*

[35] J.-F. Michaud, *Biographie universelle*, Paris, 1811-1828, tome X, p. 306.

[36] Sur la fortune critique de ces lettres, voir l'introduction et les notes de I. et J.-L. Vissière à l'édition de la petite anthologie, avec bibliographie : *Lettres édifiantes et curieuses de Chine*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1979.

[37] Et non pas en 1784 comme l'indique Delatour, p. 172-173.

d'architecture grecque et gothique ; enfin, Delatour cite l'ouvrage tout récemment traduit en français de A.-E. Van Braam Houckgeest, chef de la Factorie hollandaise à Canton en 1794, témoin et auteur du *Voyage de l'Ambassade de la Compagnie des Indes orientales hollandaises vers l'empereur de la Chine en 1794 et 1795*[38].

Les explications du Hollandais, comme ce que nous en dit Delatour, sont fort instructives de l'intérêt porté par certains Français de l'extrême fin du XVIII[e] siècle aux constructions européennes du Yuanming yuan et, en particulier, à leur représentation par l'estampe. On apprend, par exemple, que Van Braam Houckgeest avait offert sa collection de dessins du Yuanming yuan au « Directoire exécutif de la République française ; que le ministre des Relations extérieures, qui en connaît le mérite et qu'on n'accusera pas de manquer aux occasions qui se présentent de favoriser les artistes et les arts, a accepté cet intéressant hommage au nom du gouvernement, et que bientôt le public sera à portée de comparer la collection avec le récit de l'éditeur[39] ». Ces dessins, qui ne sont, en fait, que des copies réduites et simplifiées des gravures sur cuivre exécutées à Pékin, se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France (Cabinet des arts graphiques et de la photographie)[40].

D'autres auteurs, enfin, comme l'ambassadeur Macartney, J. Barrow ou M. de Guignes, qui publient leur relation de voyage à Pékin, entre 1784 et 1808, manifestent leur admiration pour les merveilles du Yuanming yuan, sans pour autant détailler la description des palais européens[41]. C'est dire l'exceptionnel intérêt du livre, « scientifique » pour l'époque, de L.-F. Delatour. Toutefois, trop d'auteurs postérieurs à ces *Essais* sur l'architecture des Chinois (...), ont pris à leur compte, sans l'analyser, le jugement stylistique donné par Delatour et ses informateurs. L'histoire de l'art, aujourd'hui, doit d'abord se familiariser avec l'esthétique dominante à Paris dans les années 1780-1800 : Delatour, comme son ami le père Avril, ont des ambitions théoriques sur les mœurs, l'architecture et l'histoire de l'Antiquité. Leurs réflexions sont soumises à l'influence du renouveau classique ou « retour à l'antique » qui domine alors les arts et les lettres français ou européens. Il est donc indispensable de rappeler, à grands traits, l'évolution du « goût architectural » français du XVII[e] à la fin du XVIII[e] siècle pour commenter sans contresens la page des « Observations » de Delatour que nous reproduisons ici in extenso (cf. ci-dessous, p. 48-49).

---

[38] Ed. Paris, Strasbourg, 1798, 2 vol.

[39] Delatour, p. 170. Ce legs ne fut finalement pas accepté. Voir C. et M. Beurdeley, 1971, p. 75.

[40] *Ibid*., l'album aurait été acheté ultérieurement à Londres au cours d'une vente chez Christie's à Pall Mall (G. Loehr a consacré un article à Van Braam Houckgeest dans *The Princeton University Chronicle*, cité sans références plus précises par C. et M. Beurdeley, p. 75).

[41]) M. de Guignes, *Voyages à Péking, Manille et l'Ile de France faits dans l'intervalle des années 1784 à 1801*, Paris, 1808, 3 vol. ; J. Barrow, *Voyage en Chine formant le complément du voyage de Lord Macartney*, Paris, éd. Buisson, 1805, 3 vol. Delatour se réfère à l'ambassade de Macartney, p. 188.

Formé par la pensée encyclopédique des Lumières, un vaste courant de curiosité archéologique et historique imprègne l'érudition architecturale de l'époque. Comme en peinture ou en littérature, où abondent les thèmes qui traitent des origines de la civilisation occidentale, on retrouve dans le domaine de l'architecture cette interrogation fébrile sur l'antériorité des modèles (Asie mineure, Egypte, Grèce préclassique ou Etrurie) de la civilisation gréco-romaine qui, à elle seule, occupait l'imaginaire et nourrissait la création artistique en Europe, au moins depuis le XV^e^ siècle italien[42]. Mais le goût décoratif des chinoiseries, l'exotisme introduit dès le XVII^e^ siècle dans diverses formes d'art (céramique, images d'illustration, décor de mobilier ou de lambris, pavillons de jardins, etc.), ouvrit, avec le rôle efficient des missionnaires savants, de nouvelles perspectives à l'imaginaire, comme à la curiosité ethnologique, de la pensée encyclopédique du XVIII^e^ siècle. L'art du jardin « anglo-chinois », par exemple avec le rôle de l'architecte britannique William Chambers, bien connu des Français, en est un des témoignages les plus troublants[43].

« L'architecture des Chinois, écrit Delatour, porte le caractère de la plus haute antiquité : on y remarque, comme dans les anciens monuments de l'Egypte, la forme pyramidale[44], le goût des colonnes et leurs usages, pour servir de points d'appui ; mais l'art n'a point acquis dans la Chine la perfection qu'on admire chez les Grecs et les Romains (...) »[45].

Ces rapprochements, permanents à l'époque, où le parallèle des Grecs (valorisés) et des Romains, l'emporte sur tous les autres peuples, imprègnent les mentalités formées aux valeurs de l'humanisme séculaire. S'il s'agit évidemment plus d'une conviction, d'un goût, que d'un constat « scientifique » (au sens actuel du mot), il conviendra tout de même de remarquer la fréquence avec laquelle les théoriciens, mais aussi les pédagogues et les journalistes, autour de 1800, ont multiplié les discours sur l'archéologie, l'histoire, la géographie et l'ethnologie afin que ce goût et la hiérarchie de valeurs qui s'y rattache fussent fondés sur une réflexion positiviste, voire expérimentale. A l'époque de la formation des musées d'architecture européens[46], qui coïncide avec une réelle crise de l'architecture occidentale, le rapprochement s'impose, par exemple, entre l'idée du « don » de sa collection chinoise par Van Braam Houckgeest au gouvernement du Directoire[47] et les résultats scientifiques et culturels

[42] J.-B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur* (éd. bilingue allemand-français), Vienne, 1721 ; J. Rykwert, *On Adam's House in Paradise* (...), New York, 1972 (éd. en français, Paris, 1976) ; N. Pevsner, « The Egypt Revival », *Studies on Art, Architecture and Design*, vol. 1, New York, 1968.

[43] J. Harris et M. Snodin (sous la dir. de), *Sir William Chambers, Architect to George III*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1996. J. Barrier, 2010.

[44] La remarque de Delatour semble se référer à un intéressant parallèle entre l'art chinois et l'art égyptien esquissé par le père Parennin dans une lettre du 20 septembre 1740, destinée à Dortous de Mairan, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des Sciences. Voir *Lettres édifiantes*, p. 395-397.

[45] Delatour, p. 1.

[46] W. Szambien, *Le Musée d'architecture (1776-1836)*, Paris, éd. Picard, 1988.

[47] C. et M. Beurdeley 1971.

de l'expédition militaire du général Napoléon Bonaparte en Egypte (1798). Faire l'impasse sur le contexte dans lequel écrit Delatour, comme l'ont fait nos prédécesseurs, aboutit à méconnaître la valeur très relative de son jugement stylistique sur les palais européens du Yuanming yuan, sorte d'amalgame franco-italo-chinois réalisé à l'époque déjà bien révolue du « style Louis XV » dont témoigne encore la réception par Qianlong, en 1768, des tapisseries tissées d'après les modèles du peintre François Boucher, créateur de nombreuses chinoiseries ou « scènes chinoises ».

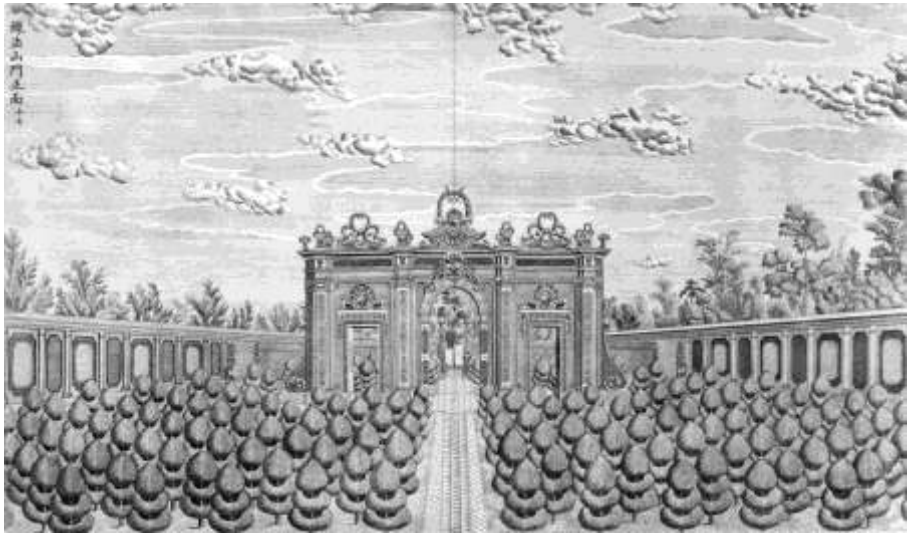


Fig. 39-n° 17-Porte ouest su site de la Montagne, XIANFASHANMEN ZHENGMIAN. Estampe, série de 1783



Fig. 40-n° 19-Porte est du site de la Montagne, XIANFASHAN DONGMEN. Estampe, série de 1783

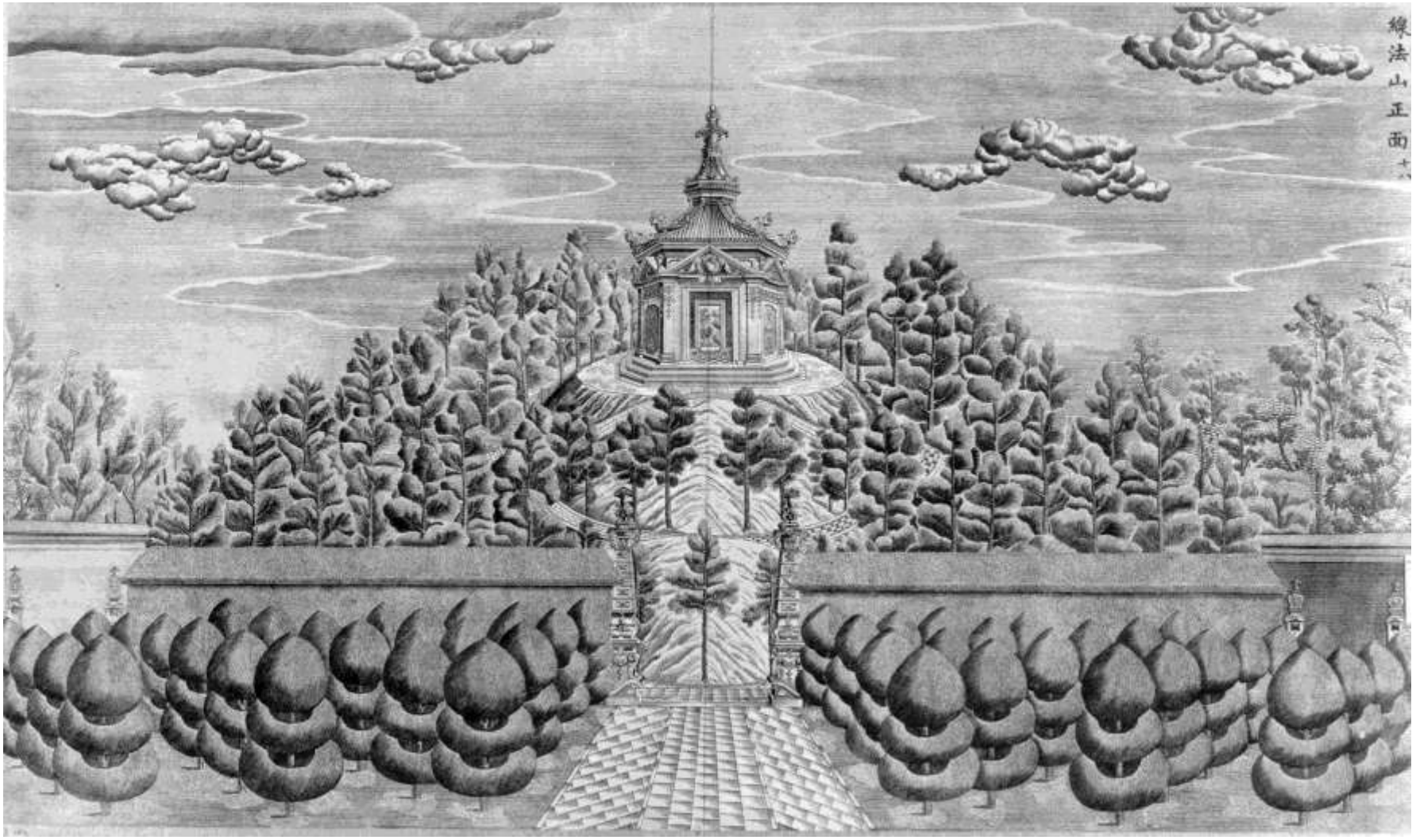


Fig. 41-n° 18- La Montagne de la perspective, XIANFASHAN**.** Estampe, série de 1783

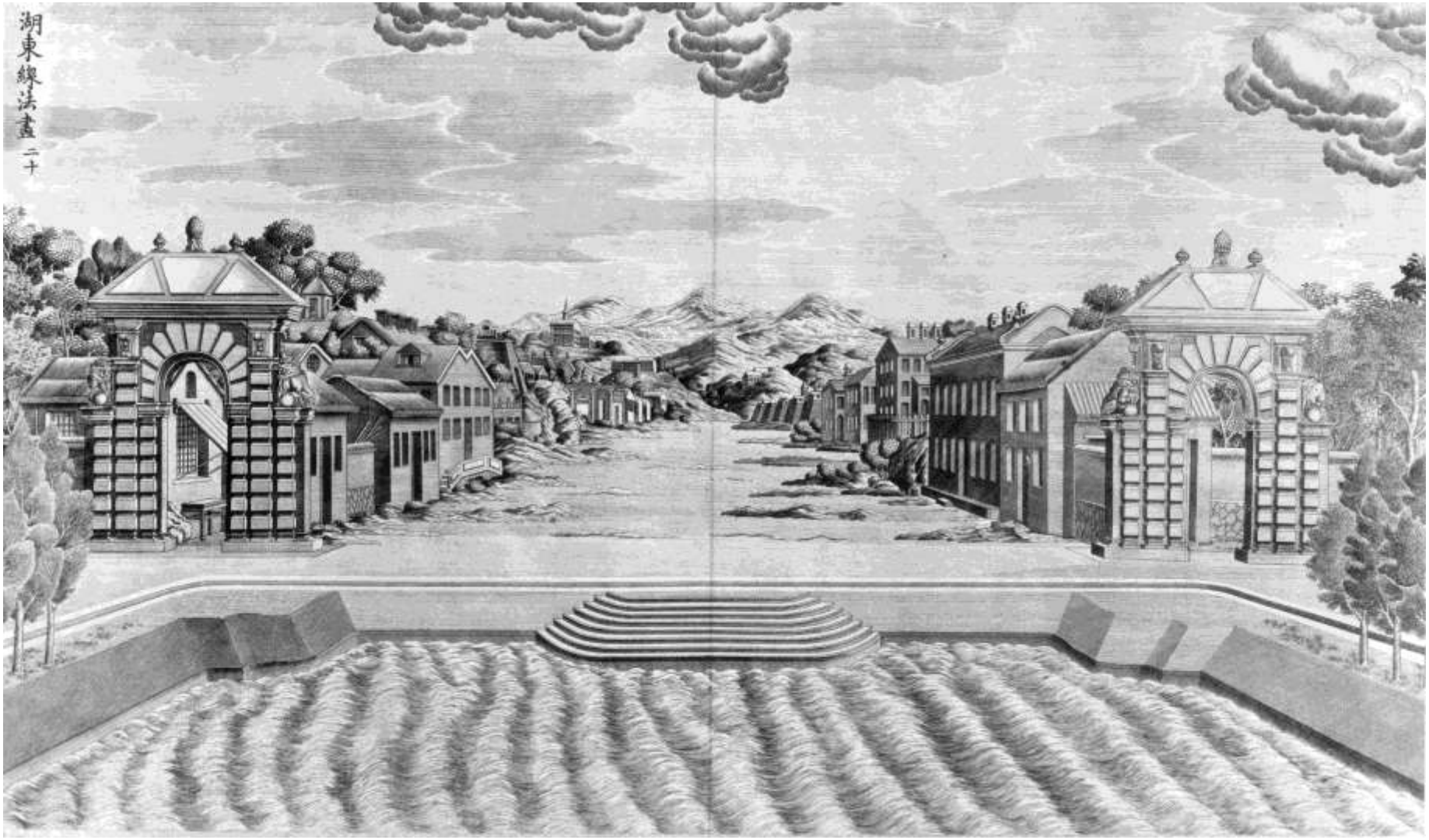


Fig. 42-n° 20- Peinture de perspective à l'est du lac (Théâtre d'eau), HUDONGXIANFAHUA. Estampe, série de 1783

***Le texte de* L'Essai**

Les « Observations » stylistiques publiées par Delatour servent à conclure le chapitre qu'il consacre à la description détaillée des palais européens et chinois du Yuanming yuan. Cette description, nous dit-il, est empruntée à son ami le père Avril, « avec ses observations sur l'architecture des bâtiments. Ce n'est plus moi, c'est mon ami qui écrit »[48], juge-t-il bon de préciser. L'autorité d'un spécialiste de la théorie et de l'histoire de l'architecture occidentale montre un souci de garantie de « bon goût », certes prudent, mais également digne d'être apprécié du lecteur. On doit relire ce texte dans son intégralité, car il est le point de départ, historique, de tous les commentaires stylistiques ultérieurs sur l'architecture de Castiglione.

« *Observations* »

« Dans les courtes notices qu'on vient de lire, il est souvent parlé de colonnes, de pilastres, d'entablements, d'arcades, etc. et comme il s'y agit de palais dits à l'Européenne, de palais d'une grande magnificence, de palais construits pour l'Empereur de la Chine, on est naturellement porté à croire que tout y présente la pureté, la noblesse, la richesse de l'architecture Grecque, et que ces palais ressemblent, par le bon goût de leur construction, aux plus beaux édifices de l'Italie et de la France. C'est à-peu-près *l'idée qu'en donnent les Missionnaires* [nous soulignons], et on l'adopte sans peine, quand on songe que c'est le célèbre frère Castiglione, Peintre italien, qui a formé les plans et donné les dessins de ces palais.

« Il est pourtant vrai que le plus habile Architecte et que l'Amateur le plus éclairé ne pourraient pas caractériser le genre d'architecture employé dans ces palais à l'Européenne ; et que le seul nom qu'on puisse lui donner, c'est celui d'Italo-Gothico-Chinois.

« C'est de l'Italien, de la fin du XVII^{e} siècle, et du commencement du XVIII^{e} siècle, tel qu'on le voit dans Borromini, Guarini, Bibiena, etc. lourd et tourmenté, bizarre assemblage d'Ionique, de Dorique, de Toscan ; quelques membres qui indiquent ces différents ordres, nul morceau qui les rendent en entier, et dans l'exactitude qui convient à chacun d'eux.

« C'est du Gothique par le gigantisme, ou le mesquin des proportions, par le sec et le contourné des formes.

« C'est du Chinois, par la multiplicité et le dessin des ornements, qui n'ont rien de commun avec ce qu'on voit en Europe.

« Faut-il attribuer une pareille confusion, à un *défaut de goût* [nous soulignons] pour l'Architecte (sic) ? On est tenté d'en soupçonner quelque chose, quand on fait attention que le genre du frère Castiglione était plus la perspective et les grands effets de l'optique que l'*histoire* [nous soulignons]. Tout dans ses compositions, concourt à persuader qu'il avait plus étudié les extravagantes hardiesses des Artistes cités plus haut, que les sages ordonnances de Palladio, Michel-Ange, Scamozzi, etc. Ses yeux étaient familiarisés avec les décorations théâtrales de l'Italie, et il semble en avoir porté *le fracas et le désordre* [nous soulignons] dans la construction des palais de Kien-Long (sic).

[48] Delatour, p. 173.

« Peut-être aussi pensa-t-il que l'Architecture grecque, exécutée dans toute la rigueur des règles, paraîtrait froide et monotone à des yeux Chinois. Il se livre donc à son imagination, un peu dépravée par ses modèles ; et en prenant d'elle de quoi satisfaire son goût particulier, il se rapprocha de la manière chinoise qui lui était imposée ».



Fig. 43-Chapiteau en céramique vernissée (dépôt du YMY), 1983



Fig. 44- Chapiteau en céramique vernissée (dépôt du YMY), 1983

Peut-on souscrire aujourd'hui à un tel jugement stylistique sans en remettre en cause la pertinence même, selon les méthodes actuelles de l'histoire de l'art ? La teneur, fort dépréciative, des remarques critiques de Delatour repose sur une série d'observations, qui ont été livrées juste avant ce texte de synthèse dans les notices descriptives du père Avril. Nous aurons évidemment à vérifier le degré d'acuité visuelle dont fait preuve cet auteur dans sa lecture et ses interprétations des *gravures* de 1783. Les résultats seront à confronter

avec nos observations des vestiges et avec l'analyse des photographies anciennes du site. Auparavant un autre obstacle à une bonne lecture des critiques de Delatour provient du sens qu'il faut donner à son vocabulaire esthético-historique, comme aux expressions usuelles de son temps, mais qui nous paraissent complètement arbitraires, voire difficilement compréhensibles aujourd'hui tant elles sont obsolètes. Or les notions que véhicule ce langage, vers 1800, sont beaucoup plus proches du discours artistique du XVIII^{e} siècle que du nôtre ; à ce titre, leur interprétation peut aider à clarifier certaines attitudes créatrices des artistes européens du Yuanming yuan.



Fig. 45-Décor en céramique vernissée (dépôt du YMY), 1983



Fig. 46-Chapiteau en céramique vernissée (dépôt du YMY), 1983



Fig. 47-Fragments de céramique vernissée (dépôt du YMY), 1983



Fig. 48- Fragments de céramique vernissée (dépôt du YMY), 1983

Le parallèle des « styles » au XVIII^e^ siècle

L'approche stylistique de nos auteurs s'appuie sur le parallèle constant entre deux types opposés d'architecture occidentale, ou deux tendances, que l'histoire stylistique a ensuite identifiés par les termes *classique* et *baroque*. Cette terminologie, devenue normative en histoire de l'art depuis un siècle environ seulement, a été observée à travers une concurrence, parfois conflictuelle, entre artistes, commanditaires et théoriciens de divers pays européens, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

On remarque donc, d'une part, la tendance classique, celle qu'apprécient les contemporains de Delatour et du père Avril, c'est-à-dire depuis les années 1750 en France notamment, l'architecture du « goût à la grecque »[49] qui sous-tend ce qu'on appelle aujourd'hui couramment le *Néoclassicisme*, dominant autour de 1800. D'autre part, la seconde tendance s'identifie à l'architecture de tradition italienne, très largement diffusée dans l'Europe entière, depuis le milieu du XVI^e^ siècle et jusque dans la première moitié du XVIII^e^. Cette dernière tradition stylistique correspond à ce que les historiens de l'art appellent le *Baroque*, annoncé par les libertés *maniéristes* de la fin de la Renaissance. Un art déclamatoire, luxuriant et, extériorisé, dont les artistes jésuites, instruments de l'Eglise triomphante, furent les propagateurs dans le monde, de Mexico à Pékin, et pas uniquement dans le domaine de l'architecture et du décor des sanctuaires[50].

Or ce type d'architecture italienne, qui connaît lui-même bien des variations internes, fondé sur l'extrapolation généreuse et séductrice des lointains modèles gréco-romains, avait été récusé en France, dans les milieux officiels de la création architecturale – notamment à l'Académie royale d'Architecture fondée sous le règne de Louis XIV, par Colbert. La question stylistique, *identitaire* (nationale) était évidemment comprise par le Roi Soleil, avec la création de Versailles, comme participant aux critères d'expression du pouvoir. Etendu sur un siècle, le rejet du Baroque italien en France est usuellement observé selon deux phases connues en histoire de l'art sous le label Classicisme français (à partir de 1670-1680), puis Néoclassicisme international (à partir de 1760-1770), non sans d'extrêmes variations. Pourquoi ?

D'abord imprégné de culture italienne et formé aux modèles de la Renaissance, du Maniérisme et des courants novateurs favorisés par la Contre Réforme qui inspire le Baroque, l'art français, au cours de la création de Versailles (1661-1683) et de la poursuite du chantier du

[49] D. Rabreau, 2010, *Revue de l'art ;* C. Mignot et D. Rabreau (sous la dir. de), *Temps Modernes, XV^e^-XVIII^e^ siècles, Histoire de l'art*, t. III, Paris, Flammarion, 1996, p. 484-489 ; A. Braham, *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, Paris, 1982 (1^ère^ éd. en anglais, Londres, 1980).

[50] V.-M. Villegas, *El Gran Signo Formal del barroco*, Mexico, éd. Université de Mexico, 1956.

Louvre à Paris, s'était peu à peu affirmé en rupture avec ce style ultramontain, symbole de la puissance mondiale de l'Eglise catholique et romaine. Dans la seconde moitié du XVII[e] siècle, la reconnaissance d'une filiation directe entre l'illustre civilisation gréco-romaine et la civilisation française, qui cherchait à affirmer son hégémonie, était appréciée comme un acte d'émancipation de l'art de cour français par rapport à ses origines étrangères. Un nouveau César, Auguste, Alexandre, Phœbus-Apollon, c'est-à-dire Louis XIV soi-même, dit le Grand, monarque absolu, de droit divin, décidait cette « reconnaissance » idéologique. Elle est à l'origine du point de vue nationaliste des Français, ou du moins elle relança avec autorité une tradition gallicane déjà esquissée à la Renaissance dans certains milieux érudits. Un siècle plus tard son triomphe est constaté sans partage à l'époque de Delatour, témoin des visées expansionnistes de la Révolution, puis des gouvernements du Directoire et de l'Empire qui dominent l'Europe conquise[51].

Auparavant, la volonté classicisante des artistes au service de Louis XIV, sensible surtout dans l'œuvre des grands architectes, sculpteurs et peintres, Jules Hardouin-Mansart, Claude Perrault, François Girardon, Charles Le Brun, notamment, s'était officialisée par l'institution à Paris des Académies. La doctrine de l'Académie royale d'Architecture, créée en 1671, devait être l'instrument régulateur d'un art de « bon goût » à la française. Respectueuse de règles édictées d'après l'observation de la Nature et des Anciens (antiques), une rhétorique imagée mettait en scène l'emploi codifié du vocabulaire et de la syntaxe des ordres gréco-romains. Ceux-ci avaient été transmis par les ruines imposantes des sites romains d'Italie ou du sud de la France, commentés par l'architecte romain Vitruve et illustrés ensuite par de célèbres architectes-théoriciens occidentaux : Serlio, Palladio, Scamozzi, Vignole, De l'Orme, Perrault, etc., dont l'Académie étudiait en permanence les mérites respectifs. L'institution royale transmettait aussi ses enseignements aux jeunes architectes à partir des traités imprimés ou des recueils de gravures de ces illustres maîtres. Or, ce sont les mêmes livres qui, de France ou d'Italie, notamment, avaient été envoyés fort nombreux depuis un siècle aux principales bibliothèques des missionnaires de Pékin[52].

Après la mort de Louis XIV (1715), et sous l'influence des plus grands architectes et décorateurs parisiens, dont la plupart avait été formés dans l'agence de Jules Hardouin-Mansart, une sorte d'émancipation spontanée du goût a caractérisé l'essor d'un art aristocratique et bourgeois, opposé aux accents dignes et solennels de

[51] L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, éd. Picard, 1946-1957, 7 tomes.

[52] H. Verhaeren, *Catalogue de la Bibliothèque du Pé-t'ang, Pékin*, éd. Imprimerie des Lazaristes, 1949; J. Dehergne, « La Bibliothèque des Jésuites français de Pékin au premier tiers du XVIII[e] siècle », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, LVI, Paris, 1969, p. 125-159 ; J.-B. Thierry, « Catalogus Bibliotheca Domus Pe-Tang (...) », 1939-1940 ; J. Van den Brandt, « La Bibliothèque du Pé-t'ang, note historique », *Monumenta serica*, vol. IV, 1939-1940.

l'art de cour versaillais. Cette évolution stylistique, favorisée par la Régence et les débuts du règne de Louis XV, vit fleurir dans la décoration, l'ornement, le mobilier, l'estampe et, bientôt, l'architecture, le « *goût rocaille* ». Paradoxalement, l'influence typologique de l'architecture de Versailles en Europe, dont le résultat fut la création de très nombreux palais et de jardins plus ou moins imités de celui du Roi Soleil, à proximité des villes capitales, cette influence coïncida avec l'engouement rapide pour l'*ornement* rocaille[53]. Restait le symbole de la grande « vitrine » du pouvoir monarchique absolu et la féérie de ses eaux jaillissantes, expression magique de la maîtrise du monde naturel par le plus grand roi du monde occidental...

La rencontre de cette influence française, artistique, mais encore plus culturelle (elle s'épanouit d'abord dans la langue diplomatique dominée par l'usage du français, puis dans le rôle de la pensée philosophique des Lumières), avec la tradition baroque séculaire aboutit, notamment dans les pays germaniques et slaves (cours allemandes, Autriche dominatrice de la Lombardie, Europe centrale, Russie, Scandinavie), puis dans certains pays latins (Piémont, Vénétie, Espagne et Portugal) à l'émergence d'un style nouveau. Celui-ci, sorte de synthèse entre le dynamisme et l'éclat du Baroque, d'une part, et l'élégance inventive et la finesse du style rocaille français, d'autre part, est aujourd'hui reconnu sous l'appellation internationale de *style rococo* [54].



Fig. 49-Chapiteau « composé » d'une colonne (dépôt du YMY), 1983



Fig. 50-Chapiteau ionique d'un pilastre (dépôt du YMY), 1983

[53] F. Kimball, *Le style Louis XV. Origines et évolution du rococo*, Paris, éd. Picard, 1949 ; M. Roland-Michel, *Lajoue et l'art rocaille*, Paris, éd. Arthéna, 1984.

[54] P. Minguet, *Esthétique du Rococo*, Paris, éd. Vrin, 1966.

Certes, le courant académique classique n'avait pas disparu en France durant ces années 1730-1750, notamment dans l'architecture publique urbaine, mais son autorité n'était plus liée au prestige international de l'Ecole de Versailles. Alors que les gravures montrant les fontaines et les fêtes de Versailles, étaient déjà connues à Pékin, c'est en marge de ce contexte, loin de Paris, que l'Italien Castiglione et le Français Benoist entreprirent en 1747 les « palais à l'européenne » de Qianlong.

Quarante ans plus tard, en 1787, l'arrivée en France des fameuses gravures du Yuanming yuan, elles aussi « à l'européenne », est accueillie en plein triomphe d'une seconde réaction classique, beaucoup plus radicale que la précédente. Issu d'un courant progressiste, influencé par l'idée d'art civique que soutiennent les philosophes des Lumières, ce renouveau classique (dit depuis « Néoclassicisme ») s'inspirait des méthodes scientifiques expérimentales ; il s'était enquis des modèles antiques inédits et plus purs, croyait-on, grâce à la découverte d'œuvres grecques originales (alors que le Classicisme, depuis la Renaissance reposait sur l'observation de l'art romain ou de copies de l'art grec, d'époque romaine). L'exploration de nouveaux sites archéologiques, en Italie du sud (Pompéi, Herculanum, Paestum) et en Grèce même (Athènes) ou en Asie mineure (Baalbek, Palmyre), renforça bientôt la théorie positiviste de l'ordre antique, symbole absolu et structure efficiente de toute architecture digne de ce nom, disait-on. Dans ce contexte, un architecte, un amateur « éclairé » et, a fortiori, un théoricien français de l'architecture autour de 1800 ne pouvait supporter l'idée même d'une architecture *baroque*. Et, si l'analyse stylistique des palais à l'européenne du Yuanming yuan pose aujourd'hui encore, comme hier, plus d'une question, c'est parce qu'elle ne peut s'effectuer sans la prise en compte de cette dynamique de l'histoire de l'art que représente au XVIII^{e} siècle le couple *apparemment* désuni, France / Italie. Il faudra s'attacher à le démontrer par la suite, dans la phase finale et dans la conclusion de l'étude stylistique complète. Au stade où nous travaillons aujourd'hui, c'est une hypothèse amplement justifiée quand il s'agit pour le moins de comprendre historiquement le jugement esthétique et stylistique de Delatour.

Analyse de la critique de Delatour : les « goûts réunis »

D'emblée, il apparaît que le jugement qu'exprime Delatour en 1803 est très partial, c'est-à-dire : français et « néoclassique ». La touche d'exotisme, liée à l'intérêt porté aux grandes civilisations du passé, justifie néanmoins la place que l'auteur accorde aux pavillons européens, par rapport aux vrais palais chinois du Yuanming yuan,

qu'il décrit également[55]. Il s'agit de témoigner de la rencontre de deux civilisations étrangères l'une à l'autre. L'ambiguïté du résultat stylistique de cette rencontre (constatée seulement sur des estampes, il est vrai), dans une production architecturale unique, est annoncée par cette remarque du père Avril : « L'architecture, telle qu'elle est pratiquée en Europe, manque de termes pour rendre celle que les Missionnaires appellent à la Chine, Architecture à l'Européenne[56] ».

Comment le père Avril justifie-t-il ce jugement ? Par l'amalgame de trois substantifs apparemment inconciliables et, de surcroît, cela est capital, indemnes de toute part de responsabilité française : le genre d'architecture des palais « à l'européenne » du Yuanming yuan, dit-il, est de *l'Italo-Gothico-Chinois*. Et de s'expliquer, mais fort succinctement, sur les raisons de cette appellation (succinctement, car tout lecteur averti de son temps pouvait apprécier l'expression).

L'« Italo », c'est le style d'architecture de l'Italie baroque que nous avons évoqué et que les Français, à tendance classique, critiquent depuis un siècle, pour son manque de rigueur évident dans l'adoption du système de l'architecture antique. Cette architecture n'est en conformité, ni avec les bons modèles archéologiques, ni avec les théories de Vitruve et de ses exégètes depuis trois siècles. L'auteur se borne à signifier son mépris d'une manière très conventionnelle :

[55] Delatour, chapitre V, p. 148-166.
[56] Delatour, p. 173.

– Il se réfère aux plus célèbres créateurs de la seconde génération baroque dont l'œuvre rayonne sur l'Europe (moins la France) au XVIII[e] siècle, à partir de trois grands centres artistiques : Rome, Turin et Bologne. Il s'agit de Borromini, de Guarini et des membres de la famille Bibiena. L'œuvre romaine du premier était surtout connue des amateurs et artistes voyageurs, extrêmement nombreux à l'époque. Celles des deux autres touchaient directement certains pays : Guarini avait donné des projets, vivement rejetés, pour Paris, et les Bibiena construisaient des théâtres ou livraient des décors d'opéra, de Lisbonne à Londres, de Nancy à Vienne ou Bayreuth... Dans tous les cas, leurs dessins étaient abondamment diffusés par les recueils d'estampes[57]. Ces trois grands artistes italiens jouaient le rôle de cible idéale des critiques parisiens depuis presque un siècle[58] ;

– « Confusion » et « défaut de goût », qui sont pour les Français les tares essentielles de l'architecture baroque, s'expliquent, selon Delatour, par des formes lourdes et tourmentées et par un « bizarre assemblage d'Ionique, de Dorique et de Toscan », soit, en général, par un manque complet de respect de la syntaxe compositionnelle antique

[57] Voir une approche méthodologique, très utile, sur le rôle des estampes dans la diffusion des modèles d'ornements en Europe, spécialement dans les milieux de l'art religieux : M.-T. Mandroux-França, « Information artistique et mass-média au XVIII[e] siècle : la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal » , *Bragara Augusta*, vol. XXVII, facs. 64, Braga, 1974.
[58] A propos d'un exemple typique, mais plus tardif et rare, de l'influence directe du Baroque romain sur l'art parisien de la seconde moitié du XVIII[e], cf. D. Rabreau et M. Gallet, « La chaire de Saint-Sulpice. Sa création par De Wailly et l'exemple du Bernin en France (...) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1971 (Paris, 1974), p. 116-139.

dans l'utilisation du vocabulaire architectonique gréco-romain. L'arbitraire dans la mise en œuvre des ordres savamment codifiés, comme l'invention de formes non avérées dans le répertoire antique, étaient condamnables.

Ces deux points de la critique stylistique, globalisante, de Delatour et du père Avril sont exposés a priori par l'auteur des *Essais*, car il s'agit des critères normatifs du jugement de l'époque. Nous montrerons [cf. *infra* chap. 4] que les évocations à partir d'*images* (images plastiques abordées par la gravure ou images comparées, de mémoire) deviennent irrecevables, car approximatives et parfois fausses, lorsqu'on analyse au contraire les photographies anciennes ou les vestiges conservés in situ de l'architecture de Castiglione. Il n'est toutefois pas question d'ignorer la critique française du genre italo-baroque de l'art des jésuites. Principalement parce qu'elle suscite un questionnement dynamique qui permettra de mieux identifier les styles mêlés dans l'œuvre des jésuites. Mais elle permettra également d'adapter nos propres observations comparatives à la recherche du degré de vraisemblance des influences ou de l'origine de la formation, plausible mais pas du tout vérifiable, des artistes du Yuanming yuan. Il y a là une portée interrogative potentielle (malgré la formulation qui se veut normative en 1803) qui intéresse l'historien de l'art d'aujourd'hui, quand même la conclusion dépréciative l'oblige à prendre ses distances – évidemment.

Les deux autres termes de l'amalgame de Delatour, le « Gothico-Chinois », sont encore plus codés dans le vocabulaire artistique de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle.

Admirateurs de la structure et de certains effets de l'architecture religieuse européenne du Moyen Age, le XVIII^{e} siècle ne peut admettre les formes architectoniques, le système de proportion et l'appareil ornemental de cet art jugé primitif, barbare – faisant suite à la décadence de l'Empire romain – ou « gothique », c'est-à-dire du temps où les Goths envahirent l'Europe. Par abus de langage, toute architecture des Temps modernes qui s'éloigne des normes admises depuis la relecture de Vitruve, dès l'aube de la Renaissance, est considéré comme sans « art », tout juste assimilable aux productions du temps des Goths ! L'art de Borromini, si personnel, et si détesté pour cette raison par les Français d'obédience classique (à tendance universelle), a parfois lui-même été qualifié de *gothique* par ses détracteurs. L'argument que Delatour met en avant pour justifier son appréciation négative de l'art du Moyen Age : le contraste outré des proportions (« gigantesques » ou « mesquines ») et des formes ornementales (le « sec » et le « contourné »), ne saurait s'appliquer sans préjugés à ce que nous connaissons réellement des palais à l'européenne de Qianlong. L'argument est évidemment irrecevable, en plus qu'obsolète, pour l'historien de l'art actuel.



Fig. 51-n° 4-Vue de la Porte du Labyrinthe (Olmer, 1873)

Constater, enfin, que la part « chinoise » des constructions « à l'européenne » du Yuanming yuan est limitée au dessin de nombreux ornements « qui n'ont rien de commun avec ce qu'on voit en Europe », comme l'écrit Delatour, dénote une curieuse carence d'observation – même au niveau limité d'une lecture sur des estampes. Elle contredit quelque peu l'avis du père Bourgeois, rapporté au début du chapitre[59], pour qui « ces maisons européennes n'ont que des ornement (prétendus) européens, pour montrer le costume (sic)[60] », ce qui sous-entend que la structure et les formes générales étaient bien plutôt reconnues comme chinoises par rapport aux ornements sculptés dans la pierre. Hormis les fontaines et, donc, le décor des murs (personne ne semble s'étonner de l'extrême massivité des blocs de marbre, il est vrai invisible sur les gravures), très peu d'éléments attestent une influence autre du baroque que *décorative*.

L'utilisation du fer forgé pour certaines grilles et, surtout, de miroirs à la place des vitres, là où les Chinois n'utilisaient que le papier, semblait confirmer, aux yeux de Bourgeois, cet occidentalisme de surface. Et le père Avril ne manquait pas de signaler dans les notices descriptives qui précèdent les « Observations », les traits formels mais aussi structurels typiquement locaux : « comble plutôt

[59] Delatour, p. 165.
[60] « Costume » s'entend ici dans l'acception de l'époque, devenue obsolète : lié aux coutumes, qui s'accorde aux mœurs ou aux usages d'un pays.

chinois qu'européen par sa forme, ses proportions et ses ornement » du palais des Délices de l'harmonie (Hiai-K'i-ts'iu)[61], structure « plutôt » chinoise qu'européenne (il aurait dû dire totalement chinoise) de la volière (Yang-tsio-long), comme des kiosques de bambou (Tchou-ting)...

Non seulement l'affirmation de Delatour n'est pas exacte, mais, par le fait même, elle occulte le phénomène d'invention stylistique étonnant qui résulte ici de la mise en œuvre d'habitudes constructives chinoises et occidentales, fondues ou juxtaposées, comme d'éléments décoratifs, parfaitement discernables, des deux modes d'expression. Ce chapitre est donc à récrire entièrement en fonction des observations archéologiques actuelles, certes, mais également d'une description plus méticuleuse des gravures. Curieusement, le père Avril avait conscience de « survoler » le sujet, lorsqu'il déclarait : « aucun de ces palais n'est accompagné de son plan géométral »[62].
L'étude des « distributions » de certains de ces petits palais et de leurs manières constructives demeuraient éludée[63].

[61] Delatour, p. 174.
[62] Delatour, p. 173.
[63] Cf. M. Adam, 1936.



Fig. 52-Porte en fer forgé (détail du n° 7, la Volière, façade est, Fig.15)

D'autres carences, ou même des erreurs grossières d'observation, dans les notices descriptives du père Avril, prouvent s'il en était besoin, que cet auteur, tout comme le père Bourgeois, n'a pas eu une connaissance directe du site du Yuanming yuan. La publication de Delatour repose à l'évidence sur la description des gravures sur cuivre. L'erreur la plus flagrante, stupéfiante même, concerne la description du palais des Délices de l'harmonie (Hiai-K'i-ts'iu) dont, selon le père Avril, « les pavillons isolés n'ont aucun ordre

d'architecture »[64]. Or cet édifice, le premier construit, est justement un de ceux qui respectent le mieux l'ordonnance à l'antique, esquissant une rhétorique classique des contrastes, fondée sur la hiérarchie des éléments structurels de l'ordre, unifié par la présence d'une frise très remarquable : pilastres, colonnes jumelées, colonnes libres convergent vers le centre du pavillon. L'exemple est unique ici, et nous l'étudierons dans la suite de nos analyses des ordres appliqués au Yuanming yuan. Sur ce point cependant les gravures, aussi imprécises soient-elles dans l'ensemble, ne permettaient-elles pas une observation plus scrupuleuse ? Il n'y aurait guère à insister sur cette erreur si les auteurs postérieurs à Delatour s'étaient eux-mêmes intéressés à cette question, notamment ceux qui purent visiter le site du Yuanming yuan quelques décennies après le sac de 1860. Les photographies anciennes sont évidement une source capitale de la restitution des effets architectoniques réels de ces constructions, avec la précision nécessaire pour celles qui sont ordonnancées.

Répétons-le, avant cette période, la connaissance des images des palais de Castiglione a été la seule expérience de nos observateurs. Le Palais d'Eté n'était-il pas, comme toute résidence impériale, un site particulièrement fermé ? Tous les témoignages s'accordent sur ce point[65] ; et même après le règne de Qianlong, les voyageurs se virent refuser l'accès au jardin européen du Yuanming yuan. Ce fut le cas de

[64] Delatour, p. 174.
[65]) Cf. *infra* chapitre 3, la fortune critique des palais européens au XIX^{e} siècle.



Fig. 53- VI, pl. 1- S. Kleiner, Porte en fer forgé de l'entrée des jardins du Belvédère à Vienne

Van Braam Houckgeest[66] et de M. de Guignes qui écrivait, en 1808 : ces palais sont, dit-on, « en mauvais état et méritent peu d'être vus, du moins c'est la raison qu'alléguèrent les mandarins, pour se dispenser de les montrer à M. Titzing[67], qui avait demandé à les voir »[68].

Au terme de cette analyse succincte du texte publié par Delatour, nous pensons avoir démontré que les auteurs qui s'en sont inspirés de très près, au XIX^{e} et au XX^{e} siècle, auraient dû mieux relativiser leurs emprunts et s'intéresser à la culture dominante à l'époque de sa parution : c'est-à-dire en parfaite continuité avec la pensée esthétique des Lumières, dont les fondements s'observent précisément en Europe à l'époque où les jésuites mettent en chantier les fantaisies exotiques de Qianlong !

[66] A.-E. Van Braam Houckgeest, 1798, tome 1, p. 324 (5 février 1795).
[67] Ambassadeur du stathouder des Pays-Bas à Pékin.
[68] M. de Guigne, 1808, tome 1, p. 406-407.

Justement, replacé dans son contexte, ce livre fondateur de l'appréciation stylistique de l'œuvre des artistes missionnaires, enrichit – à travers les aspects les plus spécifiques de sa démarche – le processus méthodologique qui peut, aujourd'hui, éclairer l'orientation d'une histoire culturelle de la création artistique. Jusqu'ici, l'histoire stylistique, débattant des *sources* baroques, générales ou précisées, parfois avec beaucoup de subjectivité selon la notion vague d'influence, n'avait pas accordé à l'œuvre des jésuites une place quelconque dans les grands débats esthétiques du XVIII[e] siècle. Nous souhaitons montrer que les palais européens du Yuanming yuan, au style si controversé, ont l'originalité des grandes créations et que leurs auteurs, certainement au fait des meilleurs modèles et sources occidentaux, firent preuve d'une réelle capacité d'invention dans le traitement de la commande prestigieuse qui leur était faite.

Inévitablement soumise au débat que soulevait la concurrence entre la France et l'Italie, entre l'idéale vision classique, étatique, de Versailles et l'efficace appareil formel diffusé par une Rome toujours militante, l'inspiration des missionnaires catholiques au service de Qianlong ne pourrait-elle pas refléter l'idée, volontaire et instrumentale, d'illustrer les pouvoirs de l'imaginaire politique (expansionniste), civil et religieux, à travers l'art ? La pertinence de cette question est nécessairement relative au point de vue des Chinois, et de l'empereur en premier lieu.

Mais lorsqu'on entend, enfin, aujourd'hui, la musique des missionnaires pékinois, les Pedrini, Amiot ou Grammont[69], on s'émerveille du mixage des genres chinois et européens, supérieurement exprimé à l'audition. La concurrence entre musique italienne et musique française, en Europe même au XVIII[e] siècle, inspira à plus d'un grand compositeur de l'époque des partitions aux « *goûts réunis* », plus ludiques que dogmatiques.

L'analogie entre la musique et l'architecture serait une bonne piste méthodologique de recherche, surtout quand on constate que s'immisce, dans le couple architectural franco-italien, la très forte personnalité chinoise. Comme la musicologie, qui a démontré depuis un demi-siècle l'étonnante efficacité, pour l'étendue du *goût*, du renouveau de la lecture et de l'écoute des partitions baroques ou classiques, l'histoire de l'art devrait exiger elle aussi une *éducation du regard* complètement renouvelée.

[69] Voir les livrets d'accompagnement des enregistrements dicographiques suivants : J.-M. Amiot, Messe des jésuites de Pékin (CD Audivis-Astrée, coll. Musique des Lumières, XVIII-21, 1998) et T. Pedrini, Concert Baroque à la Cité Interdite (*Ibid.*, 1996).



Fig. 54- n° 12-Vue des ruines du Palais de la mer calme, façade est (O. Siren, 1922)



Fig. 55- Vue du Kiosque en ruine, colonne engagée, n° 8, 1983



Fig. 56-D- Pavillon du Bosquet d'Apollon
à Versailles (détail de la Fig. 21)



Fig. 57-Kiosque à gauche du Belvédère
au YMY (détail du n° 8 -Fig. 16)



Fig. 58-Le trône, vue depuis la façade arrière des Grandes eaux, n° 15, 1983



Fig. 59- Pyramide du trône au YMY, 1983



Fig. 60-Chapiteaux ioniques de pilastres posés sur un
bloc monolithe, emplacement du Palais des délices de l'harmonie, 1983



Fig. 61-Balustres au dépôt lapidaire du YMY, 1983



Fig. 62-Balustres au dépôt lapidaire du YMY, 1983

CHAPITRE 3

Perspectives historiques et stylistiques sur l'« art baroque »

La vingtaine d'ouvrages, essentiellement français et anglo-saxons, que nous avons consultés n'ont évidemment pas tous le même intérêt pour les palais européens du Yuanming yuan. Mais qu'il s'agisse de récits d'histoire ou d'itinéraires descriptifs de la Chine ou de Pékin et de ses environs : tous mentionnent le site à l'appui du témoignage oculaire des voyageurs. Cette remarque est du moins vérifiée pour les publications postérieures à 1860 ; avant le désastre du sac, les auteurs se bornent à reproduire succinctement les passages des *Lettres édifiantes* ou à paraphraser le livre de Delatour.



Fig. 63-Balustres au dépôt lapidaire du YMY, 1983



Fig. 64-Vasque au dépôt lapidaire du YMY, 1983

De l'Eclectisme à l'invention du Baroque

A l'époque où l'empereur Tongzhi (1861-1875)[70] s'était décidé à reconstruire le palais d'été sur le site du Yuanming yuan, sans que sa décision fût suivie d'effet, certains auteurs insistent sur la visite effective des ruines européennes et en donnent une description qui précède de peu les premières publications de photographies :

-1876, T. Choutzé : « C'est dernièrement que quelques étrangers ont pu en visiter les ruines ; comment s'y sont-ils pris ? Peut-être ont-ils passé par les trous que font dans les murs les jardiniers de l'empereur afin de voler le bois de son parc, sans avoir de remise à payer au concierge du palais. Ce qui reste de ces bâtiments de *style italien* [nous soulignons] est encore superbe. Un seul pavillon a conservé son toit fait dans le goût chinois, en tuiles violettes et vertes vernissées ; les autres n'ont debout que leurs quatre murs de pierre décorés d'ornements de faïence de toutes couleurs. Jamais ces palais, quoique deux fois plus grands que ceux de Trianon de Versailles[71], n'on été habités par les empereurs […] »[72].

-1877, J. Thomson, en compagnie d'un Chinois attaché à la Commission des travaux publics de Pékin, muni d'une carte officielle, décrit sa visite aux palais européens : « Nous nous trouvâmes en face d'une scène de ruine et de dévastation du plus lugubre aspect. Des plaques de marbre, des sculptures qui jadis faisaient l'ornement de l'un des plus magnifiques paysages de la Chine, gisaient maintenant au milieu des herbes et des débris de toutes sortes […] »[73].

Si tous les auteurs déplorent le pitoyable résultat du sac de 1860, c'est davantage pour regretter la splendeur des constructions chinoises que pour s'émouvoir de la perte irrémédiable de l'étonnant témoin du style « franco-italo-chinois » qu'étaient les fontaines et les pavillons du jardin « à l'européenne ». On peut affirmer que tous ces voyageurs, historiens, géographes et sinologues, ignorent toute réflexion stylistique, même tardivement, autour des années 1900-1920, quand il s'agit de commenter les photographies des superbes ruines. Dans son ensemble, en pleine crise stylistique *éclectique* ou *historiciste* en architecture, le XIX^{e} siècle européen a tendance à mépriser l'art des jésuites. L'admiration suscitée par la richesse et la *prouesse* de ces constructions de plaisance revient comme un leitmotiv, tandis que la dépréciation de leur valeur artistique est de plus en plus réaffirmée, surtout après 1900.

[70] Cf. C. B. Chiu, 2000.
[71] L'interprétation de l'auteur n'est pas correcte, les volumes et les surfaces habitables des Trianon (s) de Versailles n'ont rien de comparable avec ceux du Yuanming Yuan, dans l'ensemble plus petits.
[72] T. Choutzé, 1876, p. 231.
[73] J. Thomson, 1877.

Les premiers ouvrages se bornent aux comparaisons allusives déjà mentionnées au XVIII[e] siècle : l'analogie avec Versailles est permanente, mais se nuance de réserves prudentes. Par exemple, évoquant le « Versailles des potentats chinois, Huc écrit en 1858, à l'inverse de Delatour : « Tous les détails d'architecture et d'ornementation étaient dans le style européen, ingénieusement combiné avec le goût chinois » ; mais il ajoute que cette architecture « n'a cependant aucun rapport avec les magnificences royales que la volonté de Louis XIV fit éclore aux environs de Paris […] »[74].

Si en 1862, Paul Varin évoque un des palais « bâti dans le style Louis XV », sans plus de précision[75], en 1886 le comte d'Hérisson consigne son appréciation en ces termes : « Bien que construit dans le plus pur et le plus beau style chinois, le palais d'été offrait dans ses dispositions, dans son architecture et jusque dans certains de ses détails, des réminiscences singulières du palais de Versailles, tempérées par ce fait qui domine toute la construction chinoise, qu'il n'avait pas d'étage et ne se composait partout que de rez-de-chaussée, sans greniers, sans mansardes, sans rien qui séparât le toit des pièces posées sur le sol »[76].

On pourrait multiplier les petites citations de cet acabit, sans plus de profit pour notre étude : architecture italienne, ou de « style Louis XV », ou chinoise déguisée…, le flottement des appréciations stylistiques des auteurs du XIX[e] siècle pourrait certainement s'analyser selon leurs convictions changeantes, éclectiques ou historicistes[77], du goût, alors en rupture complète avec l'esthétique du XVIII[e] siècle ; la pensée expansionniste et coloniale de l'Occident, également, ne pouvait que perturber une perception vraiment contextualisée de l'œuvre des architectes de Qianlong. Le mépris affiché pour l'art « à l'européenne » du Yuanming yuan ne s'explique guère autrement, puisque les auteurs, comme les voyageurs, pouvaient désormais juger sur pièce l'amalgame qu'offraient les ruines grandioses. Si les déplacements *in situ* et la diffusion assez large des photographies font l'originalité de l'historiographie du jardin à l'européenne, à cette époque, seules ces dernières s'avèrent profitables. Les bonnes descriptions sont absentes ; mais quelques rares mentions de couleurs ou de matériaux peuvent aujourd'hui inspirer l'archéologue ou l'historien de l'art : les photographies en noir et blanc, comme les ruines, sont à interpréter…

Les détracteurs de l'art des jésuites ne s'étaient guère embarrassés des contradictions ou des convictions exposées par Delatour, avec une certaine ingénuité qui fait le charme de son texte publié sous le Consulat (1799-1804). Tout en reprenant l'argumentation française du siècle des Lumières (« extravagances de l'art italien », Borromini,

[74] E. Huc, 1858, tome IV, p. 157.
[75] Paul Varin, 1862, p. 240.
[76] Comte M. d'Hérisson, 1886, p. 306-307.
[77] Cf. F. Loyer ; D. Rabreau (2011).

Guarini, Bibiena, etc.), ils durcissent le ton et, comme Gilbert Combaz, optent pour un rejet catégorique, dédaigneux :

« La main-d'œuvre chinoise dénatura encore à plaisir ces derniers souvenirs d'une tradition classique, et ces palais, dont les empereurs chinois se montrèrent si fiers, n'étaient, en réalité, que de *mauvais pastiches* d'un *aspect déconcertant* [nous soulignons], un compromis déplorable entre le goût européen et l'esthétique chinoise »[78].

D'autres auteurs, enfin, spécialistes de l'architecture chinoise, ont tenté de justifier cette opinion par l'amorce d'une analyse comparative. Sans se départir d'un jugement dépréciatif sur le Baroque italien (nommé comme tel), Oswald Siren publie un court commentaire stylistique, dans son ouvrage consacré aux *Palais impériaux de Pékin* (1926) ; on lui accordera l'intérêt d'un véritable morceau d'anthologie :

« Certaines de ces façades [de Castiglione] à lignes incurvées, aux portes et fenêtres surmontées de grandes volutes, nous rappellent le style de Borromini ; d'autres ressemblent aux palais génois de la fin du XVI^e^ siècle. L'influence française est dans l'ensemble moins apparente, bien que l'on puisse la retrouver dans telle façade d'ordonnance plus classique, et dans certains panneaux décoratifs des cloisons qui semblent tout simplement copiés de gravures françaises du XVIII^e^ siècle. Il est probable qu'on pourrait reconnaître ces motifs d'ornement, rocailles, conques, festons, guirlandes, niches et pilastres ornés, dans les gravures du temps de Louis XV ; mais la manière dont le P. Castiglione les combine entre eux est assez étrangère au goût français. Les formes architecturales étaient arbitraires, les éléments et leurs rapports étaient sans doute assez lourds et massifs : les corniches sont énormes, les volutes pleines et boursoufflées, les soutiens relativement bas en proportion des membres supérieurs, les pilastres souvent bandés, particularités qui s'accordent mieux avec les derniers monuments italiens de style baroque qu'avec les architectures françaises du début du XVIII^e^ siècle […]. Personne ne s'attendra à ce que les palais européens construits en Chine soient des chefs-d'œuvre d'architecture [*sic*] ; ils en sont en effet bien loin : le métier lui-même n'est pas de premier ordre ; il est cependant remarquable qu'une si énorme quantité de sculpture ornementale et de détails architecturaux en style européen ait pu être exécutée par des artisans chinois sous la direction de quelques prêtres étrangers »[79].

Ce texte est sans doute un des premiers à suggérer le champ d'investigation stylistique souhaitable, notamment en accordant au rôle des gravures d'ornement occidentales une place prépondérante. Mais O. Siren, s'il indique la voie à suivre, ne l'emprunte pas lui-même. Ses autres remarques, assorties d'expressions : « nous rappellent », « ressemblent », ne vont guère au-delà d'analogies floues qui reposent sur des rapprochements formels de détail, arbitraires car infondés par des rapports attestés – historiquement ou typologiquement – de cause à effet. Par exemple, tout le Baroque européen procède d'une fascination, bien compréhensible, pour

[78] G. Combaz, 1909.

[79] O. Siren, 1926, p. 49-50.

l'œuvre de grands architectes romains du XVII[e] siècle, eux-mêmes tributaires des expériences antérieures dans la péninsule. Quelle valeur attribuera-t-on au rapprochement entre une construction de Castiglione (non précisée) et tel « palais génois de la fin du XVI[e] siècle », si ce rapprochement n'est pas, non seulement montré, mais *démontré* ? Le fait que l'artiste milanais ait été formé au noviciat de Gênes, durant sa jeunesse, ne préjuge pas, a priori, d'un constat d'« influence » de l'architecture locale ancienne sans raisons dûment attestées. Aucune observation ne confirme ce rapprochement.

O. Siren écrit, dans les années 1920, à une époque où l'art baroque (et plus particulièrement l'art dit péjorativement « jésuite ») n'était guère apprécié. L'histoire de l'art elle-même, en tant que discipline autonome des sciences humaines, commençait alors tout juste à s'intéresser à l'époque des Temps modernes (XVI[e]-XVIII[e] siècles). Manifestement, les publications fondatrices de l'Ecole germanique dans ce domaine, celles des disciples de Jacob Burckhardt – Wölfflin, Riegle, Giedon[80] – n'avaient pas encore influencé les vulgarisateurs de haut niveau, particulièrement en France. On ne peut guère reprocher, en conséquence, son manque de méthode ou de curiosité à O. Siren : ce sont celles de l'époque. En France, comme dans les pays anglo-saxons, il faut attendre la génération des années 1930-1940 pour voir apparaître enfin les premières études, plus ou moins consistantes et réfléchies, sur le Baroque[81].



Fig. 65- n° 7-Vue de la Porte est de la Volière, avant destruction (Olmer, 1873)

[80] Cf. H. Wölfflin, 1888; A. Riegle, 1903 ; S. Giedon.

[81] Cf. C. Mignot, « Baroque », 2004.

Cependant, le mépris avoué par O. Siren pour le résultat stylistique, particulier, de l'œuvre des jésuites au Yuanming yuan, s'éloigne des motivations universalistes des meilleurs historiens de l'art de l'époque – un Elie Faure, par exemple[82]. Il dénote, face à l'art des « prêtres étrangers » comme il appelle ces artistes avec dédain, une mentalité imbue de supériorité, incapable d'apprécier dans l'architecture à l'européenne du Yuanming yuan autre chose qu'une sorte d'art annonçant – dans un autre contexte –telle attitude pseudo-coloniale, nécessairement bâtarde. L'erreur est grave, dans le cas présent ; nous aurons en effet à montrer, dans la suite de cette étude, combien la création des jésuites *à la cour* de Qianlong diffère totalement de l'œuvre des missionnaires espagnols ou portugais, en Amérique latine par exemple – cf. chap. 4.

Cette dernière remarque précise l'importance que nous accordons à l'étude de l'architecture de Castiglione et de ses aides, dans l'approche d'une meilleure connaissance de l'art européen concrétisé à l'extérieur de ses limites territoriales. Les auteurs de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle, à la recherche de nouvelles certitudes à l'époque même où le refus de l'Eclectisme et de l'Historicisme engage l'art occidental dans une *modernité* contestataire[83], ne pouvaient admettre ce point de vue curieux, positif. Moins nuancés que ceux du XVIII^e^ siècle dans leurs critiques, ils n'ont pas eu cependant, comme ces derniers, la circonstance atténuante de ne pas avoir connu directement le site. A la suite de l'odieux sac de 1860, pour trois ou quatre générations, ne s'était-on pas donné bonne conscience en dénigrant la valeur artistique intrinsèque du « Versailles de la Chine » ? Les historiens des mentalités répondront mieux que nous à cette question ; il est toutefois impossible de ne pas la poser lorsqu'on déplore l'indigence du constat stylistique face à l'importance quantitative et qualitative des premières reproductions photographiques qui ont été publiées dans la plupart des pays d'Europe par des observateurs de retour du Yuanming yuan ruiné.

Les arguments de la critique stylistique du XIX^e^ siècle sont donc bien résumés, tardivement, par O. Siren. Les palais et les fontaines de Castiglione, dit-il, sont loin d'être des « chefs-d'œuvre d'architecture », pour cinq raisons principales :

1-mauvaise source d'inspiration, avec l'influence du Baroque italien,

2-indéniable abâtardissement dû à la volonté de mélanger les manières « européenne » et « chinoise »,

3-ouvriers et des praticiens chinois malhabiles à s'adapter au « style européen » importé,

4-manque de génie, sans doute, des « prêtres étrangers » qui ne peuvent être considérés que comme des imitateurs,

[82] E. Faure, 1919-1921.
[83] Cf. A. Loos ; le Bauhaus, Le Corbusier, et *supra* note 80.

5-absence de « bon goût », donc d'esprit critique, de la part du commanditaire, l'empereur de Chine, qui ne saurait exiger telle pureté stylistique idéale.

Toutes ces affirmations sont arbitraires. La suite de nos analyses s'emploie à les réfuter ou à les nuancer sérieusement.

Les aléas du « style » baroque

L'évolution du goût en Europe, depuis les écrits d'Oswald Siren et de ses prédécesseurs, a permis de lever définitivement la mise à l'index du Baroque, qu'il soit italien ou international. Le premier argument de dépréciation du « style » du Yuanming yuan – mauvaise influence de Borromini, Guarini, Bibiena – s'est alors vu transformé, grâce à l'histoire de l'art, en champ positif d'investigation des sources stylistiques de Castiglione. On en vint même à mettre en avant, comme une preuve de label d'origine, la formation de celui-ci auprès du fameux peintre de perspective de la Compagnie de Jésus à Rome : le Père Andrea Pozzo dont le missionnaire honorait la mémoire[84].

Parallèlement à ce renversement d'attitude culturelle, plusieurs auteurs s'attachèrent à étudier l'œuvre peinte des missionnaires de la cour de Quianlong ; les travaux de G. Loehr, notamment, traduisent une admiration enthousiaste pour le style de peinture du Frère Attiret et de Castiglione. Loehr s'efforça de montrer l'originalité de la démarche de ce dernier et l'extrême qualité de son œuvre : Castiglione, écrit-il, « *riusci cosi a crearsi un'arte nella quale lo stile europeo e quello cinese fondono con* armonia [nous soulignons] »[85].



Fig. 66-Détail ornemental d'un écoinçon du buffet des Grandes eaux, n° 15, au YMY, 1983

[84] C. Lancaster, E. Corsi .

[85] G. R. Loehr, 1940, p. 24-33.

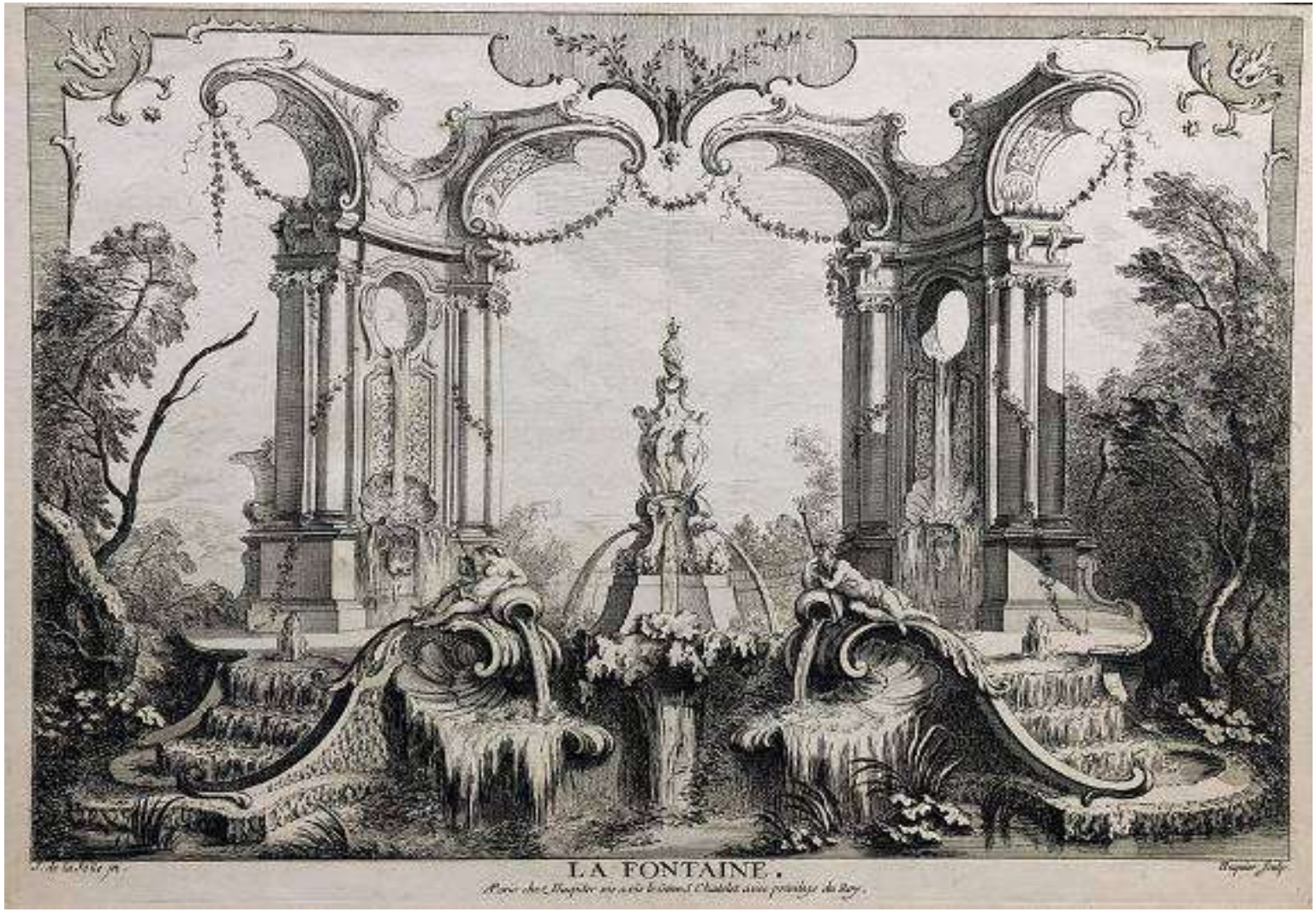


Fig. 67-J. de Lajoue, *Fontaine*, estampe de G. Huquier,

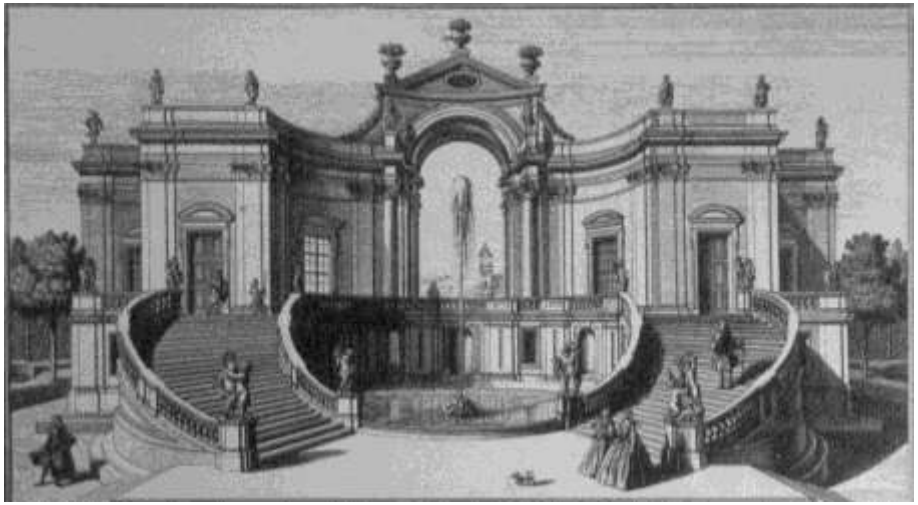


Fig. 68 –IV, pl. 136- S. Kleiner, Palais du prince de Lichtenstein, pavillon des jardins, Vienne

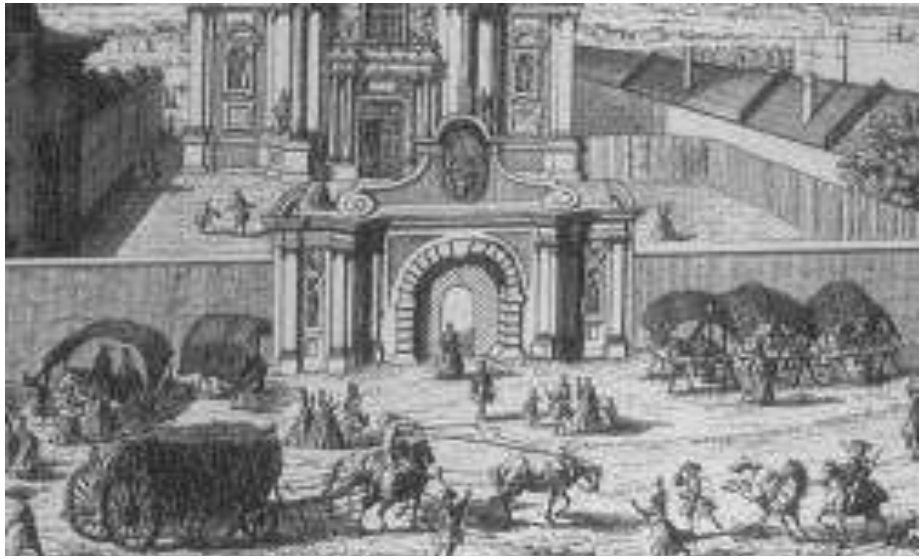


Fig. 69- I, pl. 28- S. Kleiner, Eglise Saint-Paul à Vienne (détail de l'entrée sur cour)

De semblables conclusions ont-elles été formulées au sujet du « style » des palais européens du Yuanming yuan ? Malgré les nombreux ouvrages publiés sur l'histoire de ce site, on reste étonné de ne pouvoir répondre par l'affirmative à cette question. Par exemple, G. Loehr lui-même s'en tient à des généralités, certes laudatives, mais exemptes de tout esprit d'analyse, avant de conclure : « *il successo di quest'architettura nella quale si fondono forme dell'Europa baroca con quelle cinesi, dimostra la fertilità del suo genio invento* »[86]. Si ces excellents travaux sur la peinture ont enrichi considérablement les sources historiques, s'ils ont également levé l'ostracisme dont étaient victimes les créateurs jésuites par rapport au domaine de l'histoire de l'art, ils n'ont pas vraiment fait école sur le plan de l'histoire de l'architecture.

Une des raisons de cette carence, qui tient à l'ambiguïté même du concept de style dans cette discipline, s'est vue amplifiée par le manque de méthode absolu des auteurs. Aucun d'entre eux, semble-t-il, ne peut d'ailleurs faire valoir une expérience scientifique dans le domaine de l'architecture occidentale du XVIII^{e} siècle, comparable à sa connaissance de l'histoire de la Chine. La fragilité, voire l'inconsistance, des concepts stylistiques européens leur a échappé. Et l'étude comparative qu'ils entreprennent s'apparente alors à un survol d'impressions, de rapprochements privés d'analyse typologique. L'analogie des formes rapprochées, mais non pas vraiment

[86] G. Loehr, 1940, p. 24-33.

comparées, se borne à enrichir le corpus des citations empruntées aux auteurs antérieurs ; mais le bilan paraît bien mince, et souvent inacceptable, quand on confronte la liste des sources suggérées par ces auteurs modernes, aux images concrètes du site.

Ces remarques, valables pour les études sur la peinture qui s'intéressent de près ou de loin à l'architecture des missionnaires[87], sont vérifiables dans les publications consacrées aux palais d'été, comme, plus spécifiquement, aux palais européens[88]. Le seul auteur à qui l'on ne peut guère reprocher ses errances stylistiques est Maurice Adam : à aucun moment de son livre, *Yuen Ming Yuen. L'œuvre architecturale des anciens jésuites au XVIII^e siècle*[89], il ne prend position sur ces problèmes, ou, du moins, se retranche-t-il derrière les citations des *Lettres édifiantes* ou de Delatour. Ce n'est qu'à titre d'exemples, sans pousser l'analyse qui deviendrait vite fastidieuse ici, que nous transcrivons quelques traits typiques de la démarche de nos prédécesseurs. Ces exemples ont été choisis pour marquer une gradation sur le fond du problème stylistique qui a pu intéresser nos auteurs ; trois d'entre eux, G. Loehr, C. et M. Beurdeley[90], étudiant la peinture des jésuites, ont donné leur sentiment sur l'architecture réalisée par les artistes au Yuanming yuan ; le quatrième, C. Lancaster, s'est livré à une analyse stylistique spécifique, fort développée, des seuls palais européens[91]. Un exemple, ici, sur ce qui apparaît au premier abord comme un *point de détail* amusant : la présence de singes statufiés dans certaines fontaines, nettement visibles sur les gravures de 1783 [cf. *infra*, chap. 4], G. Loehr, qui rappelle la tradition iconographique chinoise du sujet, écrit : « On peut se demander si Benoit avait entendu parler du cabinet des singes de l'hôtel de Rohan, peint par Huet entre 1749 et 1752 »[92]. Cette référence à une œuvre française, certes célébrissime, mais tardive sur le sujet, demeure ambiguë : s'agit-il dans l'esprit de Loehr d'un simple parallèle ou de l'indication d'une *source* ? La vraisemblance de l'étude d'histoire de l'art demande mieux qu'une allusion convenue.



Fig. 70- L'église Saint-Joseph à Pékin, gravure du XVIIIe s. (cf. biblio. E. Corsi)

[87] C. et M. Beurdeley, 1971.
[88] O. Siren, 1926. Cf. aussi : C. B. Malone, 1934, A. Schuz, 1966.
[89] M. Adam, 1936.
[90] G. Loehr, 1940b ; C. et M. Beurdeley, 1971.
[91] C. Lancaster, 1948.
[92] G. Loehr, 1963, p. 168.



Fig. 71- Façade d l’église Saint-Paul à Macao

En effet, on doit montrer que ce thème du *singe statufié* soulève des hypothèses suggestives, non seulement avec le contraste qui s'opère dans la rencontre d'un sujet iconologique à la fois chinois et européen, mais aussi dans sa signification stylistique au service de l'art de cour. La précocité du thème du singe (*imitateur* de l'Homme) dans la peinture flamande au XVII[e] siècle[93], puis dans l'ornement des grotesques ou arabesques français – d'où procèdent le cabinet de l'hôtel de Rohan – trouve un écho merveilleux, car inattendu, dans une planche gravée du traité du Père Pozzo (1693), ouvrage qui figure évidemment dans les inventaires des bibliothèques pékinoises et que Castiglione avait lui-même traduit[94].

L'analyse précise de toutes ces sources comparées aux images du Yuanming yuan soulève des questions bien plus plausibles, et surtout plus riches de conséquences sur un thème apparemment innocent, que ne le laisse prévoir le rapprochement allusif de Loehr. Tout en conservant la forme interrogative dans nos conclusions sur ce problème, nous montrerons qu'il y a plusieurs raisons pour le prendre au sérieux par rapport à la volonté créatrice de Castiglione. D'autres questions d'ordre iconographique nous occuperont également en ce sens. La plupart de nos prédécesseurs on ignoré l'iconologie – l'interprétation symbolique des œuvres[95].

Cette même absence de précision, de vraisemblance, dans les rapprochements et, surtout, d'une problématique stylistique liée à la signification de l'architecture, se retrouve dans les études de C. et M. Beurdeley. Ces deux auteurs ont toutefois pensé à élargir sérieusement le champ des références, en attirant l'attention sur la présence d'autres jésuites-architectes dans l'entourage de Castiglione – l'Allemand Sickhelbart et le Florentin Moggi – et en invoquant quelques rapprochements, plausibles, sinon fondés, avec des sources artistiques germano-ibériques. Mais on est toujours bien embarrassé d'en tirer une quelconque conclusion tant l'analyse des formes architecturales des palais européens pèche par manque d'exactitude, tant les concepts stylistiques ne sont pas correctement maniés. Voici deux ou trois exemples à l'appui de cette critique ; on y rencontre, mêlés, les poncifs habituels (Delatour) et l'évocation de nouvelles « sources d'influence » :

[93] Cf. *Le singe aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, Figure de l'art, personnage littéraire & curiosité scientifique*, colloque de l'Université de Bordeaux, mai 2015 (https://www.fabula.org/actualites/le-singe-aux-xviie-et-xviiie-siecles-figure-de-l-art-personnage-litteraire-et-curiosite_620).

[94] E. Corsi.

[95] E. Panovski.



Fig. 72- Eglise Saint-Joseph à Pékin, vue de la nef, dessin de F. B. Moggi (cf. biblio. E. Corsi)

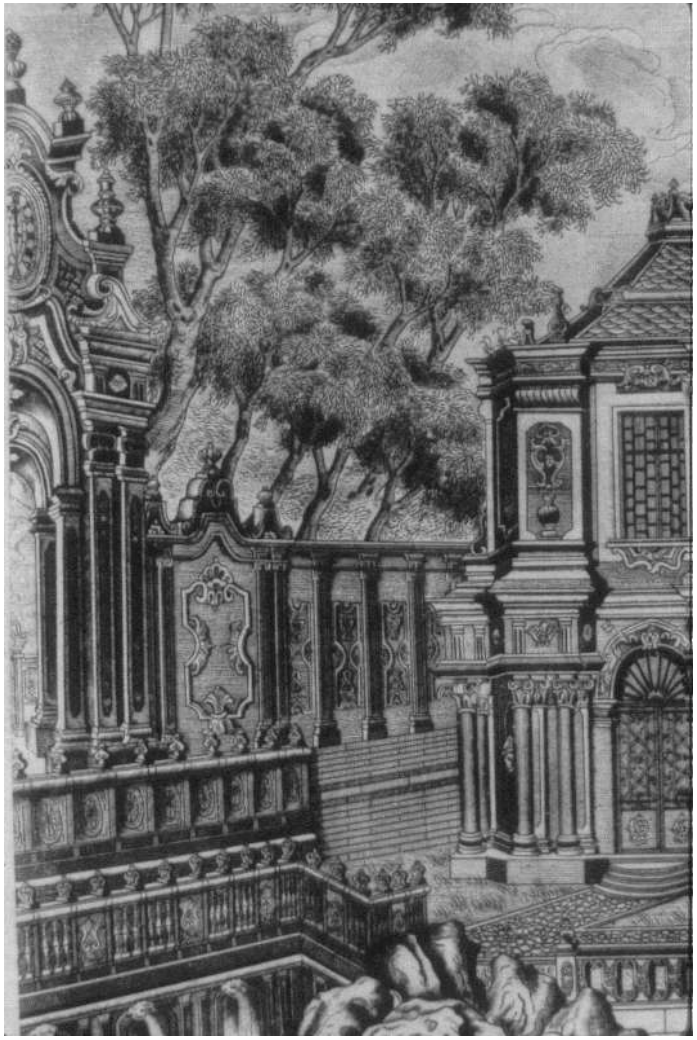


Fig. 73- n° 1- Décor du mur au-dessus du pont, à l'ouest du lac du Palais des délices de l'harmonie (détail de la Fig. 9)



Fig. 74- n° 20- Porte latérale de la scène du théâtre au YMY
(détail de la Fig. 42)

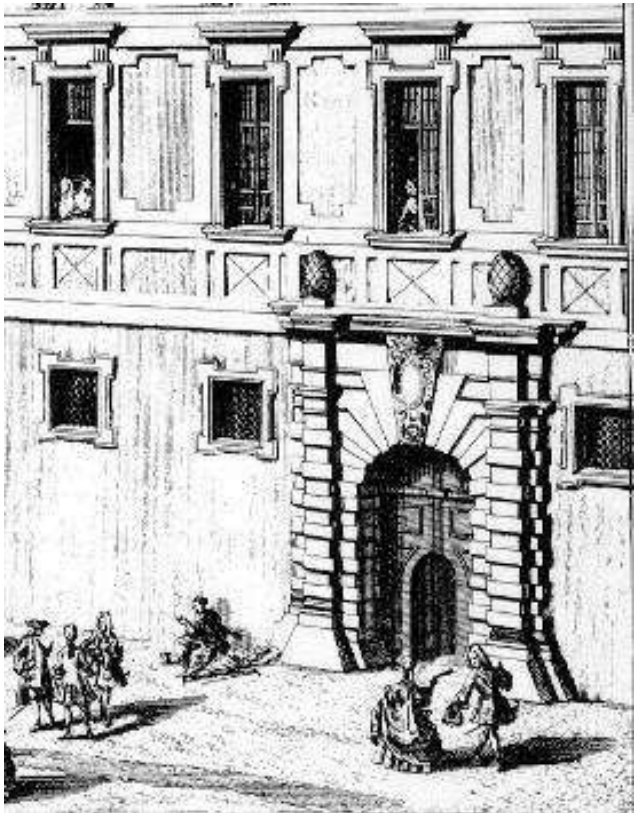


Fig. 75- C*- I, pl.20- S. Kleiner, « Templum et
Coenobium St.Nicolai, Domus Comit de Rothal » à Vienne (détail)

« Les projets présentés par Castiglione à l'empereur étaient d'un baroque fascinant. Motifs architecturaux, colonnades et volutes s'y enchaînaient avec une exubérance qui rappelle le style de Borromini. K'ien-Long ne désirait-il pas des palais "à la manière des barbares européens"[96] au milieu d'une multitude de jets d'eau, de cascades et de fontaines ? »[97]

Et, à la suite : le Hiai-k'i-ts'iu (Palais des délices de l'harmonie) « soutiendrait le parallèle » avec Versailles et Saint-Cloud[98] – les auteurs signalent ses motifs corinthiens, erreur grossière puisque tout le palais en question, plutôt composite, est décoré de chapiteaux ioniques qui supportent un entablement pseudo-dorique. Plus loin, la fontaine qui précède le labyrinthe leur rappelle le « goût de Frascati » (pourquoi ?) ; le Hai-yen-t'ang (Palais de la mer calme) a droit à cette généralité nuancée d'une comparaison précise dont on chercherait vainement le fondement : « l'architecture du bâtiment, en dépit de nombreux détails baroques, s'inspirait à la fois de Trianon et de la cour d'honneur de Versailles »[99]. Le Fang-wai-kouan (Belvédère) montrerait « un escalier monumental comme à Fontainebleau », ce qui est contredit, non seulement par les formes des deux escaliers en question, mais encore par la relation (structure et accès) très différente qu'ils entretiennent avec l'édifice qu'ils précèdent. Enfin, le Yuan-ying-houan (Vue du lac lointain) est apprécié avec un « décor très chirrugueresque »[100], comportant de multiples miroirs[101]. Pour qui connaît l'architecture de ces artistes castillans – dont les fameux retables dorés dressent d'imposantes colonnes au fût torsadé[102] –, la comparaison ne tient pas, pas plus qu'elle ne peut être fondée historiquement. La conclusion de l'étude de C. et M. Beurdeley résume bien l'à-peu-près de leur démarche, mais aussi cette volonté louable d'élargir au maximum la recherche des sources :

« Il est évident que tous ces bâtiments visaient à l'effet : motifs architectoniques dénués de sens [sic], profusion baroque d'ornements superflus. Les pilastres de marbre blanc contrastaient avec les murs de brique, badigeonnés de plâtre rouge. L'usage abondant de la polychromie rappelait certains palais italiens ou portugais. Mais les toits recouverts de tuiles jaunes, bleues ou vertes, respectaient la tradition chinoise. Si composite qu'il fût, l'ensemble n'en était pas moins élégant »[103].

[96] C. et M. Beurdeley, ne justifient pas ce passage entre guillemets.
[97] C. et M. Beurdeley, 1971, p. 67.
[98] La fontaine monumentale des jardins du château de Saint-Cloud, qui mêle jets d'eaux et cascade, existe toujours, alors que le château a été détruit. Il avait été la résidence de *Monsieur*, duc d'Orléans, frère du roi Louis XIV.
[99] C. et M. Beurdeley, 1971, p. 68.
[100] C. et M. Beurdeley, 1971, p. 73.
[101] Cf. J. B. Churriguera, retables de l'église San Esteban à Salamanque, 1692.
[102] Cf. Les colonnes torses du baldaquin du Bernin à Saint-Pierre de Rome.
[103] C. et M. Beurdeley, 1971, p. 74.



Fig. 76- C*-IV-119 -S. Kleiner, détail de la façade du Palais Kinsky à Vienne (Hildebrandt)

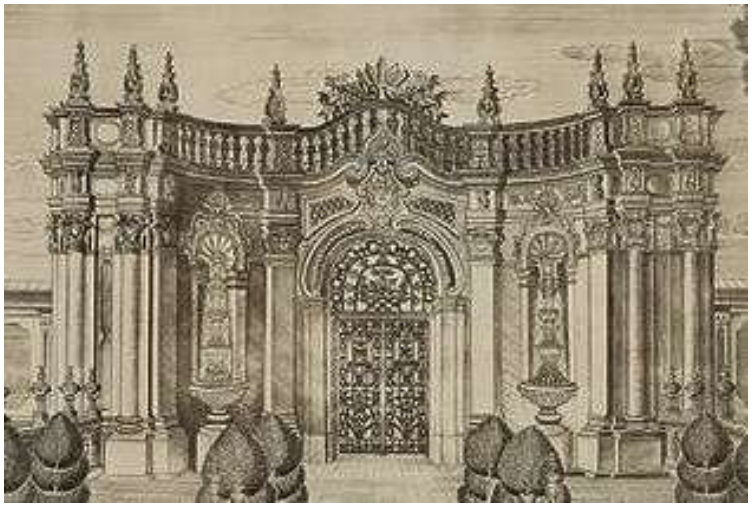


Fig. 77- n° 7-La volière, porte de la façade est (détail de la Fig. 15)

Motifs architecturaux « dénués de sens », architecture « élégante » : telle est la conclusion stylistique de ces historiens qui, inconsciemment, il faut bien le dire, ont repris le jugement *néo-classique* de Delatour, sans en retenir l'aspect fortement dépréciatif qui n'était plus de mise. Le label *élégant* – que nous ne récusons pas – suffit-il toutefois à caractériser l'œuvre de Castiglione ? Les auteurs se tirent d'une difficulté par une sorte de commodité de classement qui ne vise pas à conséquence : le « Versailles de la Chine », disent-ils en substance, n'est pas un chef-d'œuvre à l'européenne, certes, mais il est élégant. Quoi demander de mieux à une architecture de cour contemporaine de Louis XV ? C'est ce jugement superficiel qu'il nous faut dépasser.

L'importante étude de C. Lancaster[104] ne nous y aide guère, tant il perpétue les mêmes carences méthodologiques, aggravées par une méconnaissance curieuse des mécanismes élémentaires de l'histoire de l'art européen. Nous serons amenés à réfuter, et plus rarement à conforter en les précisant, la plupart des « sources d'influence » mentionnées par cet auteur au cours de nos analyses (cf. chapitre 4). Bornons-nous à signaler, d'une part, cette liste de sources (leur recension désordonnée montre d'elle-même l'arbitraire de la démarche) et, d'autre part, les conclusions stylistiques de Lancaster.

Le premier point illustre l'intérêt que nous avons porté à cette publication : ses résultats contestables sont sans doute à l'origine de

[104] C. Lancaster, 1948.

notre prise de conscience de la recherche stylistique qui devait, nécessairement et différemment, se poursuivre sur l'œuvre architecturale de Castiglione. Or si la méthode, exclusivement intuitive et analogique, est à rejeter, il faut reconnaître le champ de comparaison très étendu qui a été, pour la première fois, exploré par Lancaster : nous le suivrons dans cette voie, mais à l'aide d'une double réflexion archéologique et historique.

Voici, telle quelle, la liste des sources *invoquées* par Lancaster : la disparité de leur formulation, exacte, très précise ou évasive au contraire (cf. nos points d'interrogation pour ce dernier cas) implique que nous essayerons par la suite de cataloguer ces sources en fonction de nos propres observations typologiques. Bornons-nous ici à les transcrire en trois groupes qui répondent au débat « franco-italien » que la fortune critique suggère depuis de XVIII^{e} siècle et auxquelles s'ajoutent d'hypothétiques sources germaniques et ibériques :

-Versailles : Trianon de porcelaine et fontaine de Latone (Hiai-k'i-ts'iu), château d'eau (Hiu-choei-leou), labyrinthe, jets d'eau de l'arc de triomphe et de l'allée de la fontaine du Dragon, arbre-fontaine, pavillons de la fontaine des dômes, fontaine du point du jour.

-Saint-Cloud : jets d'eau en bordure de la cascade (Hiai-yen-t'ang).

-Marly, machine hydraulique (Hiu-choei-leou).

-« Petits palais français au XVIII^{e} siècle » (?) (Hiai-k'i-ts'iu).

-« Maison de province française au XVIII^{e} siècle » (?) (Hiu-choei-leou).

-Frascati : villa Picolomini, niche d'Apollon et horloge (Hsien-fa-k'iao).

-Torcelli : villa Pozzio, murs (Hsien-fa-k'iao).

-Villa Pamphili, fontaine de Vénus (Hiai-yen-t'ang).

-Caprarola : palais Farnèse, escalier (Hiai-yen-t'ang).

-Rome : palais des Sénateurs, façade (Hiai-yen-t'ang).

-Venise : porte de l'Arsenal (comparaison Bourgeois/Delatour).

Lancaster tente de cerner l'influence « effective » du trio : Borromini, Guarini et Bibiena…

-Vienne : château du Belvédère (Fang-wai-koan et Hiai-k'i-ts'iu).

-Salzbourg : château Mirabell, balustrade de l'escalier (Fang-wai-koan).

-Traité de Vredeman de Vries (labyrinthe).

-Architecture antique (?). Comparaison Bourgeois/Delatour).



Fig. 78- I, pl. 34, S. Kleiner, « PP. Clerici Regulare vulgo Theatini », maison à Vienne (détail)



Fig. 79-Rampe de l'escalier du château Mirabell, Salzbourg (Hildebrandt, G. R. Donner, jardins de Fischer von Erlach)



Fig. 80- n° 8 – Belvédère du YMY, bordures sculptées de l'allée centrale (détail de la Fig. 16)

Il s'agit ici de contrôler ces analogies formelles soulevées par Lancaster afin d'en vérifier – positivement ou négativement – la vraisemblance typologique ou historique. La distinction entre *modèle* et *source* permet d'affiner sérieusement ce catalogage, trop souvent arbitraire, et de l'enrichir par une étude comparative raisonnée. Une question essentielle consiste à être très attentif à ne pas confondre telle connaissance directe d'un site avec sa découverte à partir d'estampes – méthode absente des préoccupations de Lancaster, notamment dans son approche des sources germaniques plausibles. Hormis le rôle incitateur de cette étude, les conclusions de l'auteur apportent-elles un point de vue enrichissant sur l'appréciation stylistique de

l'architecture de Castiglione ? Voici quatre citations, transcrites à la suite, qui résument son jugement global :

« Les Palais européens de Yuen Ming Yuen forment un ensemble architectural unique. Ils sont uniques en ceci qu'ils constituent le seul essai en Chine d'imiter l'architecture baroque occidentale, avant les *temps modernes* (nous soulignons[105]). Dans un sens plus vaste ils appartiennent à un mouvement artistique mondial, et ce mouvement est appelé *Romantisme* [nous soulignons]. Les Palais européens de Yuen Ming Yuen ont leur place parmi les plus beaux exemples du monde d'architecture romantique […].

« A première vue, les Palais "européens" de Chine et les bâtiments *chinois* d'Europe se ressemblent d'une manière frappante, étant tous deux une combinaison de motifs orientaux et occidentaux […].

« On pourrait les appeler des "européaniseries", et signaler ensuite qu'ils ont satisfait le désir de l'Empereur de Chine de posséder quelque chose d'un autre monde, tout comme la *chinoiserie* dut assouvir le désir semblable d'un souverain occidental […] »[106].

« L'indépendance du style Baroque plut à l'Empereur, tandis que l'architecture formelle classique, soumise à tant de règles et de modules qui le paralysaient était incompatible avec l'esthétique chinoise »[107].

Ce que Lancaster nomme « *Romantisme* » serait aujourd'hui, partiellement, synonyme de *pittoresque*, notion fort large qui concourt, certes à la définition du Romantisme (en littérature, peinture, sculpture et musique, par exemple), mais qui est loin de se confondre avec lui, notamment dans le *sens architectural* qu'il lui donne[108] – c'est-à-dire hors du contexte chronologique et géographique européen des années 1820-1860 (selon les pays) qui réserve l'acception de Romantisme davantage aux autres formes d'art qu'au domaine éclectique de l'architecture du XIX^{e} siècle… Lancaster joue avec les notions stylistiques (Baroque/Classicisme) qu'il mélange sans discernement avec des notions esthétiques ou expressives (Romantisme à la place de « pittoresque »), sans se préoccuper non plus de la relation de celles-ci avec les périodes historiques traditionnellement définies[109].

Il s'en suit que son appréciation artistique très enthousiaste du site, n'aboutit malheureusement qu'à rendre encore plus confuse l'*essence* stylistique des palais à l'européenne. Lancaster ne fait pas

[105] « Temps modernes » : actuellement en histoire et histoire de l'art, cette désignation correspond à la période mi-XV^{e} (en Italie)-fin XVIII^{e} siècles (Europe entière et Amérique), les trois siècles qui suivent, XIX^{e}, XX^{e}, et XXI^{e}, sont désignés par « Europe contemporaine ».

[106] C. Lancaster, 1948, p. 307-314.

[107] C. Lancaster, 1948, p. 307-314.

[108] « Romantique » en langue anglaise, *romantic*, ne correspond pas ici à un classement stylistique périodique. Il suggère plus généralement une liberté *pittoresque*, sentimentale ou affective (comme dans les feuilletons TV américains aujourd'hui !).

[109] Cf. F. Loyer ; C. Mignot et D. Rabreau, 1996.

œuvre d'historien : sa comparaison simpliste entre *chinoiserie* et « *européaniserie* » ne tient pas compte des conditions de création et de réalisation des œuvres dans deux continents aux mentalités si différentes ; elle ignore également l'évolution de la chinoiserie européenne, depuis le pavillon décoré de céramiques pour Louis XIV à Versailles[110] – dont la prétendue chinoiserie n'est que partiellement analogique à certains effets décoratifs et de polychromie – jusqu'aux fabriques vraiment construites « à la chinoise », à la suite de la diffusions de modèles observés en Chine même par William Chambers et diffusés dans l'Europe entière par son traité (1755)[111]. L'idée qu'il se fait du Classicisme « paralysant » et de l'« indépendance » du style baroque qui « plut à l'Empereur » (sic) ne correspond ni à la réalité variée du site, du modèle et des sources et, encore moins, au goût supposé de l'empereur – quel que soit le talent pédagogique des jésuites dans ce domaine !

Encore un exemple, parmi bien d'autres, sur la méthode aléatoire de Lancaster. Commentant la similitude relevée entre le dessin du chapiteau des pilastres de la porte de la volière (Yang-tsio-long) et celui d'un ordre publié par G. Guarini dans son traité d'architecture[112], Lancaster écrit : « Il semble à peine croyable qu'un élément architectural aussi typique du Baroque italien que la façade Est de Yag-tsio-long ait pu être construit si loin de la région méditerranéenne »[113]. L'étonnement n'est-il pas naïvement exprimé quand on sait précisément le rôle qu'ont joué les estampes et les traités comme source formelle de l'architecture, tant en Europe qu'ailleurs ? Il eût été plus sérieux de contrôler étroitement cette similitude, en remontant également à des sources encore plus universelles et plus répandues que le livre de Guarini (Palladio, Serlio ou Vignole, entre autres) et en étudiant systématiquement la morphologie de l'ordre antique et son rôle varié dans les compositions architecturales du Yuanming yuan. Nous en ferons l'expérience à la fin du chapitre 4.

A l'issue de nos lectures de Lancaster et des auteurs qui l'ont précédé au XX^{e} siècle, nous avons eu connaissance de deux thèses d'histoire de l'art, l'une publiée en 1934 à l'Université d'Illinois (U. S. A.), par Caroll Brown Malone, la seconde en 1966, à l'Université de Würzbourg (République d'Allemagne), par A. Schulz[114]. Elles témoignent du renouveau de l'intérêt artistique porté en Occident au site à l'européenne du Yuanming yuan. Toutes deux apportent aussi quelques précisions historiques et plusieurs documents inédits intéressants. Mais la méthode des auteurs, sur le plan de la connaissance *stylistique*, ne varie guère de ce que nous avons évoqué et critiqué jusqu'ici. Tout au plus la thèse allemande, qui décrit pour

[110] Cf. G. Mabille.
[111] W. Chambers, 1757. M. Mosser, J. Barrier et C. B. Chiu.
[112] C. G Guarini.
[113] C. Lancaster, 1948, p. 307-314.
[114] C. B. Malone, 1934 ; A. Schulz, 1966.

la première fois *minutieusement* les pavillons[115], témoigne-t-elle d'une manière plus large des sources probables de l'esthétique de Castiglione et de ses collaborateurs.

Une grave erreur historique, suivie d'un contresens d'interprétation, doit en revanche être relevée d'emblée dans la thèse de C. Brown Malone qui déclare, à propos de l'esthétique des jardins, que le jardin dit « à la française » était totalement démodé en Europe à l'époque où Castiglione en importe l'image au Yuanming yuan[116]. Or ce qui vaut pour l'Angleterre ne saurait être étendu aux autres pays, avant la fin des années 1760 ; au contraire, les années 1730-1760 sont bien celles qui voient l'Europe, de l'Espagne à la Russie, imiter les fontaines et les jardins *réguliers* de Versailles – parfois en y mêlant des *tracés* d'esprit rococo, comme dans les pays germaniques ou en France même, par exemple dans les jardins de l'architecte P. Contant d'Ivry[117]. Ce n'est qu'après 1760, et souvent dans une parfaite continuité avec les jardins précédents, qu'apparaissent sur le Continent les jardins paysagers, dits « à l'anglaise » par la suite, mais souvent nommés au XVIII[e] siècle jardins « anglo-chinois »[118]… Le paradoxe évoqué par Brown Malone est donc démenti par l'histoire, tant en Europe qu'en Chine (le style « paysager » *européen* n'y a évidemment pas sa place !), tout comme son interprétation du rococo qui, selon lui, « *recalls the extravagances of Italian art* […] »[119] – toujours les préjugés de l'époque de Delatour !



Fig. 81-n° 1-Palais des délices de l'harmonie, aile et pavillon est (Olmer, 1873)

[115] A. Schulz, 1966.
[116] C. B. Malone, 1934.
[117] Cf. G. Joudiou.
[118] Cf. M. Mosser, J. Barrier, C. B. Chiu.
[119] Cf. P. Minguet, 1966.



Fig. 82- n° 16-Mur de trophées du regard sur les jeux d’eau (trône), (Olmer, 1873)

CHAPITRE 4

Les « goûts réunis » à l'européenne

Nous pensons avoir démontré l'utilité d'une fortune critique des palais à l'européenne par l'abondance des questions soulevées sur l'originalité et la valeur de leur style « indéfini ». Les erreurs d'observation, l'à-peu-près historique, l'a priori culturel et l'absence de rigueur méthodologique ont détourné l'histoire de l'art d'un point de vue suffisamment *objectif*, pour être plausible. L'importance qualitative, d'exception, que nous attribuons à cette architecture des jésuites au service de l'Empereur de la Chine doit être démontrée en suivant le plan suggéré par la lecture critique des textes. Plusieurs questions et observations essentielles, selon un ordre progressif, guident, notre appréhension des images liées aux « palais » voulus par Qianlong, depuis le plan général de leur conception évolutive jusqu'à certains détails récurrents de leur réalisation, entre 1747/51 et 1770 ; en témoignent les gravures « à l'occidentale » réalisées en Chine en 1783, les photographies du XIX^{e} siècle et les vestiges du site qui, depuis une vingtaine d'années, subit des *aménagements*[120] plus touristiques qu'archéologiques – nous y reviendrons.

Comment fonctionne le *modèle* versaillais, attesté, mais réduit à l'apparence des fontaines, voire des bosquets, et *déformé* par l'omniprésence de sources formelles ou typologiques contradictoires ? L'analyse de certains thèmes « classiques » et de l'ordonnance des pavillons de Castiglione confirme-t-elle une quelconque allégeance au modèle ? Entre promenade et contemplation, la progression d'ouest en est sur le site a-t-elle une importance autre que chronologique ? Comment comprendre, esthétiquement et symboliquement, certaines variations d'usage et de typologies formelles des pavillons, portes monumentales et buffets d'eau ?

L'origine de la formation des artistes jésuites, principalement italienne et française, dans le contexte de la circulation des gravures à travers toute l'Europe pose la question de l'appréciation des *sources* les plus variées décelées ici et là (Italie, Espagne, Portugal, Autriche et Etats germaniques). Par exemple, à travers les ornements qui

[120] Cf. C. B. Chiu.

illustrent les estampes à sujets religieux[121] (Fig. 122) quelle pouvait être leur attitude face aux développements de l'art « rocaille », ou « rococo », dans toute l'Europe ?

Comment l'*imitation* du modèle et des sources décoratives et architectoniques, associée à la tradition – constructive et, partiellement, décorative – des Chinois, aboutit-elle à un style profondément et puissamment original au Yuanming yuan ? Que reste-t-il du débat « franco-italien », fondement de l'évolution esthétique dite « baroque/classique » au XVIII[e] siècle, dans l'œuvre de Castiglione et de ses collaborateurs ?

Deux études, issue de la mission française de 1983[122], apportent des éléments de réponse à ces questions, sans toutefois renouveler l'approche proprement stylistique (voire archéologique) qu'il s'agit de promouvoir selon une perspective esthétique raisonnée. La première, réalisée par deux architectes Philippe Jonathan et Antoine Durand (1987), aborde la conception globale du site, relevé et analysé in situ ; la seconde, due à l'historien de l'art Vincent Droguet (1994)[123], s'intéresse plus méthodiquement que les précédentes publications à la typologie des sources compositionnelles italiennes.

[121] M.-T. Mandroux-França.
[122] M. Pirazzoli-T'Sterstevens (dir), 1987.
[123] V. Droguet.

Une composition harmonieuse, savante

Les Palais européens « n'occupent qu'un neuvième (8,2 ha) de la surface du Changchunyuan (71,4 ha), ce grand ensemble de jardins dressé à l'est du Yuanming yuan. » [Fig. 1] « Une crête peu élevée de direction est-ouest, doublée d'un mur de clôture en moellon, dissimule au regard du promeneur le site des Palais européens. Vu à vol d'oiseau (Fig. 4), ce site prend la forme d'une équerre en T, constituée de deux rectangles étirés (320 m x 85 m et 770 m x 100 m). » [124]

Les auteurs insistent d'emblée sur « l'ordonnancement symétrique » absolu des constructions et une intégration à l'axe principal nord-sud du jardin chinois. A la fois soumis à la disposition globale du site, mais invisible derrière ses murs de clôture et la végétation en relief, le jardin à l'européenne de Qianlong ne se laisse deviner que par l'émergence de quelques toitures polychromes.

Grâce à un relevé inédit, très précis, du plan et une restitution des espaces (maquette) fragmentés – mais enchaînés par des portes monumentales – selon un découpage géométrique parfaitement identifié, Philippe Jonathan et Antoine Durand ont confronté l'établissement de leurs constats à leurs intuitions : c'est sur le principe de la *promenade privée* de l'empereur qu'ils rendent compte de l'unité et de la variété des constructions à l'occidentale – adaptées

[124] P. Jonathan et A. Durand, p. 19.

à la sensibilité chinoise du paysage ; démarche compatible avec la réflexion que les jésuites eux-mêmes ont transmise des mœurs chinoises dans leurs *Lettres*, comme le rappellent les auteurs.

« La seule fonctionnalité du lieu est assujettie au spectacle offert au promeneur, et non pas au promeneur lui-même. C'est à lui de se déplacer ; son effort et son mouvement sont l'essence de la visite. Le jardin ne se présente pas comme un palais d'où partent des perspectives grandioses que l'œil engloberait dans sa totalité, mais comme une collection d'images des ''jardins à la française'' que le visiteur parcourt successivement selon un itinéraire caractérisé par des contrastes d'espaces, d'échelles et d'ambiances. Alternances : construit – vide, haut – bas, fermé – ouvert, agité – calme, effort – repos, etc. La logique de déplacement du promeneur s'apparente tantôt au déroulement d'une peinture chinoise, tantôt de la succession des tableaux d'une scénographie qui transporterait crescendo le spectateur, de surprise en étonnement… » [125]

Sans attacher plus d'importance à l'*analogie* : rappelons quand même que Louis XIV avait rédigé à l'usage de ses courtisans (avec des variantes) une *manière* de se promener à travers les bosquets disséminés parmi les grands tracés des jardins de Versailles… Cette méthode d'approche, concrètement fondée, rend parfaitement justice à la conception évolutive du site voulu par Qianlong et concrétisé par ses artistes jésuites. Elle explique, d'une part, le découpage en points de vue « qui divise le terrain en dix-huit unités de paysage » [Cf. le n° des gravures de 1783 sur le plan Fig. 3] où les constructions n'offrent aucune distribution intérieure *habitable* (ou très peu) et, d'autre part, révèle des tracés régulateurs savants sur lesquels sont fondées la symétrie et la progression (*passages* matérialisés) des axes de l'ensemble du jardin. Pour la première fois, cette étude démontre la double origine (sans doute *paradoxale*, mais indiscutablement volontaire) du paysage fragmenté à la chinoise, épris de surprise, et l'ordonnance conceptuelle du jardin à l'occidentale. Chronologiquement et d'ouest en est, le spectacle s'ouvre sur la façade du Palais des délices de l'harmonie – lui-même ouvert sur un petit lac non clos – et se referme, à l'issue des surprises de la promenade, sur la perspective de la scène du Théâtre d'eau. Nous nous permettons de renvoyer à l'étude minutieuse et aux interprétations de Philippe Jonathan et Antoine Durand qui, plus qu'à la stylistique architecturale, sont consacrées aux conditions de programme et d'effets esthétiques de chacun des sites – pavillons, fontaine, labyrinthe, buffet d'eau, volière, belvédère, citerne, trône, portes monumentales, grille, montagne et théâtre…

Analysant le système géométrique de composition parfaitement maîtrisé de Castiglione dans l'aire d'introduction du jardin (Palais des délices de l'harmonie, place de la fontaine entre la volière, le réservoir-machine et l'entrée du labyrinthe, n° 1 à 6), les auteurs insistent, d'une part, sur le « vocabulaire architectural, ici complexe et foisonnant » et, d'autre part, sur la relation entre le mode de

[125] *Ibid*. p. 20.

construction et le système d'ornementation des pavillons : structures massives et sculptées en blocs de marbre monolithes, en pierres blanches ou grises, et parements de brique enduits et incrustés de céramique, vivement colorés – tout comme les tuiles vernissées des toits. Rapidement évoqué, mais avec précision, le système des ordres (colonnes, pilastres, entablement se réfère au ionique et au dorique, dans des variantes de pilastres et de colonnes adossées ou engagées, parfois jumelées). Le Labyrinthe[126] est centré sur un pavillon ajouré en gloriette, à dôme richement orné, tandis que la perspective du côté nord conduit à une colline sommée d'un petit pavillon d'observation, à la chinoise. Chinois également, par leur structure en bambou, la porte de la volière et les kiosques, tandis que le revers de la façade de la porte qui donne accès à la seconde partie du jardin montre une savante composition à l'européenne (n° 7).

D'ouest en est, le second rectangle du plan du jardin valorise beaucoup plus discrètement un axe nord-sud ; mais il met en scène « sept points de vue : la Porte de la volière, le pont, le Kiosque en *tempietto* (n° 8, sur la gauche), l'intersection des axes, la margelle au pied de la clepsydre, la terrasse du Palais de la mer calme. »[127] (n° 7 à 10). Chaque site, ponctué de bosquets comporte des ifs en topiaire et des parterres fleuris, une rivière serpentine et des bassins circulaires qui animent la promenade dans un léger vallonnement qui dissimule les murs de l'enceinte. La façade occidentale du vaste Palais de la mer calme – il renferme une imposante citerne – comporte un double escalier au plan curviligne et une terrasse ; en contrebas du dispositif de point de vue qui donne accès à une salle de réception (?), la clepsydre crache ses eaux à l'avant d'une coquille géante taillée dans un bloc monolithe de marbre blanc. Comme la façade en revers de la Porte de la volière, le Kiosque et le Belvédère, les façades du Palais de la mer calme sont ordonnancées dans la plus pure tradition *baroque* : colonnes adossées ou engagées, pilastres lisses ou rustiqués, entablements parfois réduits à l'architrave ou à une frise de petites consoles. Sans indiquer la nature de ces *licences* (par rapport à la rhétorique classique des traités d'architecture imités de Vitruve[128]), les auteurs insistent sur la symétrie et la hiérarchie des effets, calculés d'après la progression de la promenade. L'exemple le plus nuancé à cet égard est le contraste qui s'observe entre la façade principale à l'ouest (celle de la clepsydre) et les deux façades latérales. Destinées à être longées, celles-ci n'offrent que deux faibles ressauts aux extrémités de leurs 13 travées uniformes scandées de pilastres plats sur une longueur de 105 m.

[126] Entièrement reconstruit (d'après la gravure) au début des années 2000, il suscite des réserves sur la qualité et la conformité des ornements, notamment.
[127] P. Jonathan et A. Durand, p. 25.
[128] Cf. J.-B. Thierry ; J. Van den Brandt.

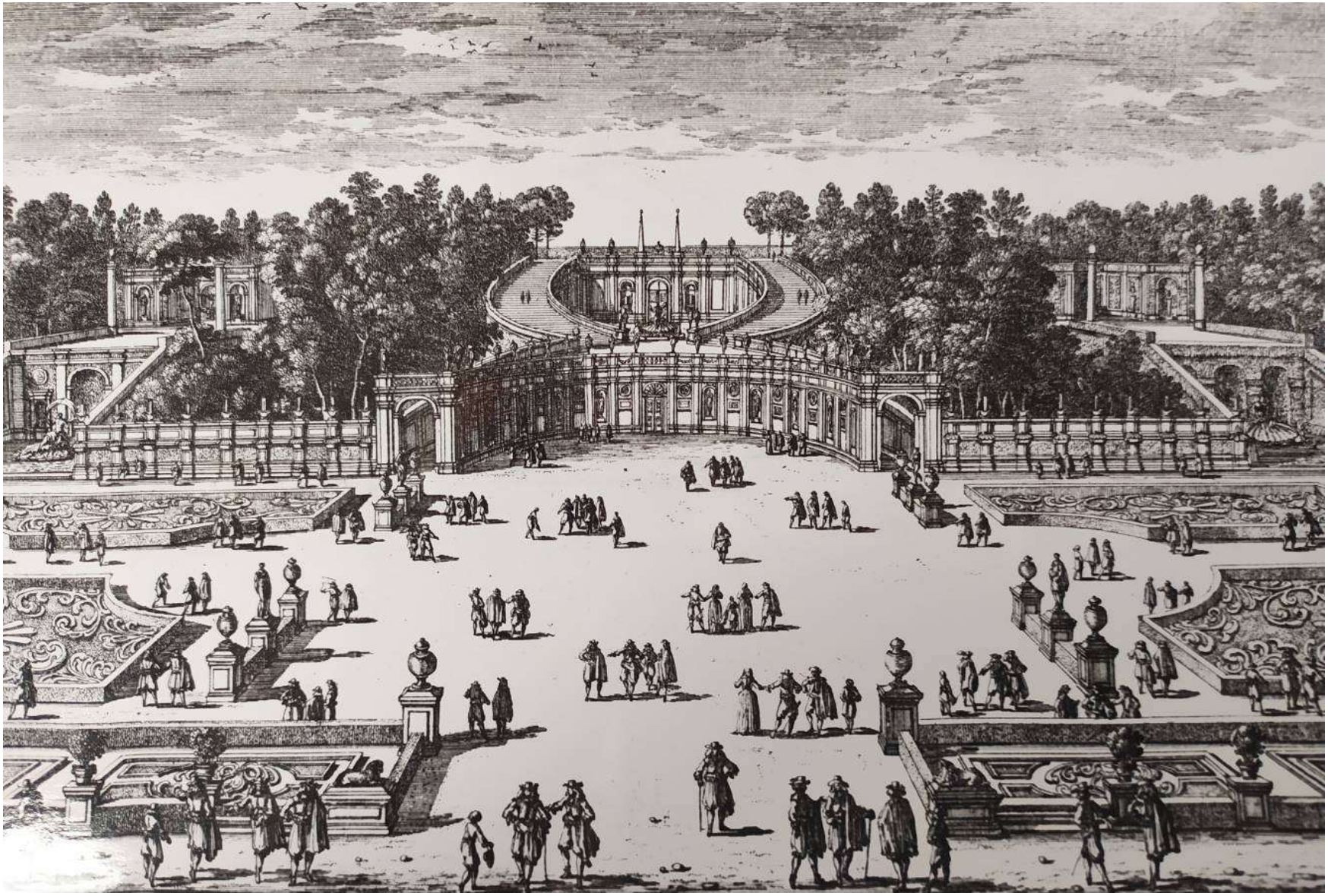


Fig. 83- I-« Vue de l'amphithéâtre de la Vigne Pamphile », Pérelle



Fig. 84- I-« Vue de l'amphithéâtre de la Vigne Pamphile » [fontaine à la coquille, à droite], Pérelle, (détail de la Fig. 83)

Le troisième site paysager s'inscrit dans un rectangle axé transversalement (sud-nord) par rapport à l'axe longiforme du jardin. Il comporte trois *fabriques* (n° 14 à 16), stylistiquement et plastiquement très différentes, mais interdépendantes dans un point de vue unique qui justifie leurs fonctions. Le Trône de l'empereur, adossé à un apparat d'ornements classiques – des chutes de trophées sculptés dans d'épais tableaux de marbre monolithe – fait face aux Grandes eaux, *buffet* à la manière de ceux de Versailles, mais dans un style *rococo* devenu quasi colossal ! Au jeu unitaire de ces deux fabriques, indissociables, à l'arrière des Grandes eaux dont le bassin « inscrit dans un ovale, offre une scène de chasse »[129], fut ajouté à la fin du chantier (1769-1770) un pavillon à haute toiture, dans le goût chinois mais sur une structure de pierre massive toujours *inspirée* de l'architecture occidentale [Le Yuanyingguan, *Observatoire des océans lointains* n° 14, construit pour présenter les tapisseries de Beauvais que Louis XV, par l'intermédiaire de son ministre Bertin, avait offertes à Qianlong en 1767 : les célèbres tentures de *Scènes chinoises*, sur des cartons peints par François Boucher[130]].

Les deux séquences suivantes (n° 17 et 18) disposent d'un enclos quasiment carré. La première s'ouvre sur une porte monumentale qui domine des alignements nourris d'ifs en topiaire : trois baie dont une cintrée dans l'axe lui confère l'allure d'un arc de triomphe ordonnancé. Un passage cantonné d'obélisques conduit la vue au centre de la parcelle suivante où s'élève une colline en cône, très arborée et sommée d'un *tempietto* de plan hexagonal, couvert à la

[129] Comme l'une des célèbres fontaines de la Reggia de Caserte.
[130] P. F. Bertrand.

chinoise. Un passage analogue conduit à une nouvelle porte (n° 19), cette fois composée d'une seule arche mais cantonnée de pavillons très richement ornés à l'entrée du dernier site qui se développe sur un vaste enclos oblong : le Théâtre et le grand parterre d'eau ou *Peinture en perspective à l'est du lac* (n° 20).

Mieux qu'un théâtre de verdure, fréquent dans les jardins européens, cet ensemble étirant un grand canal à l'avant d'une scène construite avec des portants ornés d'un décor fixe de village ou plutôt de faubourg ouvert sur un paysage infini, achève en apothéose le déroulement de la promenade. Deux hautes portes cintrées, au décor massif de bossages à la Serlio[131], encadrent les deux extrémités de l'avant-scène où des emmarchements suggèrent un débarcadère… A juste titre, Philippe Jonathan et Antoine Durand signalent la différence d'échelle, mais pas seulement, entre cette grande pièce d'eau et le fameux Grand canal de Versailles (Fig. 19-112) sur lequel s'oriente la totalité de la composition du gigantesque domaine de Louis XIV. Toutefois la symbolique rapproche les deux dispositifs dans l'illusion qu'ils suggèrent d'un au-delà de la perspective qui magnifie le mouvement de la nature, dans l'*Olympe* du Roi Soleil (coucher du Soleil), et l'étendue de l'Empire du Milieu jusqu'aux limites de ses conquêtes.

[131] S. Serlio modèle initial des portes rustiques depuis la Renaissance et typique du Maniérisme européen durant deux siècles.

D'un point de vue anecdotique – ou mythique –, par exemple, le décor scénographique du théâtre d'eau n'évoque-t-il pas la ville d'Aksu (Turkestan), ville natale de la fameuse Favorite Parfumée (Xiangfei) que Qianlong avait fait venir des terres conquises du Xinjiang (pays ouïghour) ?[132] Une peinture exécutée à l'occidentale par un disciple de Castiglione, est réputée figurer un portrait mythologique de la princesse, casquée et cuirassée comme Minerve ! A bien des égards, certaines interprétations mériteraient vérifications et développements dans le domaine *symbolique* – question que nous n'abordons nous-mêmes que subsidiairement (cf. *infra*), mais que soulèvent Philippe Jonathan et Antoine Durand, par exemple à propos du Labyrinthe[133].

L'apport de ces deux auteurs à la reconnaissance de la valeur artistique majeure des Palais à l'européenne est d'avoir analysé – in situ – l'élaboration évolutive du site et d'avoir formulé des pistes d'interprétation fondées matériellement. Ainsi constatent-ils « la virtuosité [de] de l'enchaînement des paysages de l'occident vers l'orient », dans lequel « le bassin du théâtre d'eau est un élément constitutif de la scénographie [qui] contribue à créer l'illusion d'un paysage, c'est là la principale originalité du site européen. »[134]

[132] M. Pirazzoli-T'Sterstevens, 1987, p. 9.
[133] Sur l'iconographie religieuse du labyrinthe.
[134] P. Jonathan et A. Durand, p. 33.

Typologies des sources italiennes revisitées

Influencé par l'ensemble des observations qui viennent d'être résumées, Vincent Droguet consacre une étude thématique aux « sources italiennes » des Palais européens de Qianlong[135]. S'intéressant en priorité aux programmes (destination) et aux partis (agencements structurels et topographiques) des fabriques, il revisite la plupart des *analogies* relevées par ses prédécesseurs dans maints sites italiens connus par l'estampe – cependant, sans historiographie critique sur la *question stylistique*[136]. Son approche raisonnée l'autorise à regrouper des thématiques et à étendre les comparaisons. Nous ne retenons ici que les grandes lignes de sa démonstration, sans préjuger encore du caractère d'un vocabulaire ornemental qui autoriserait tel classement stylistique du site si original du Yuanming yuan, nous l'avons vu.

En comparant l'aire où se dresse la vasque située tout à l'ouest du jardin – entre le Labyrinthe et le Palais des délices de l'harmonie (n° 2-3-6) – à une *piazza avanti il palazzo*, V. Droguet remarque que ce thème d'introduction à un site, avec dallage, se retrouve fréquemment dans des villas romaines. « La *piazza* ouvre – ou bute – sur deux grandes portes dont l'une est de style européen – celle du Labyrinthe – et l'autre de goût chinois – celle de la Volière »[137]. Le ton est donné dans l'appréciation même des composantes mixtes du site ! Il s'y ajoute, pour l'*influence* italienne, le goût du *giardino secreto*, fréquent aux XVI[e] et XVII[e] siècles, avec le labyrinthe et l'écran de la volière [« Le *giardino secreto* de la villa Ludovisi était précisément lié à une volière, comme d'ailleurs celui de la villa Borghèse »[138]]. Evoquant la suite des portes qui ponctuent la succession des enclos, en ouvrant des passages *monumentalisés*, l'auteur remarque : « Ainsi conçues, ces portes ornées évoquent avec insistance les *rastelli* des grandes villas lombardes, gravées par Marcantonio dal Re, qui servaient plus à la mise en scène d'un espace qu'à la clôture[139]. »

[135] V. Droguet.
[136] *Ibid*. p. 18.
[137] *Ibid*., p. 20.
[138] *Ibid*., p. 20.
[139] *Ibid*., p. 20.

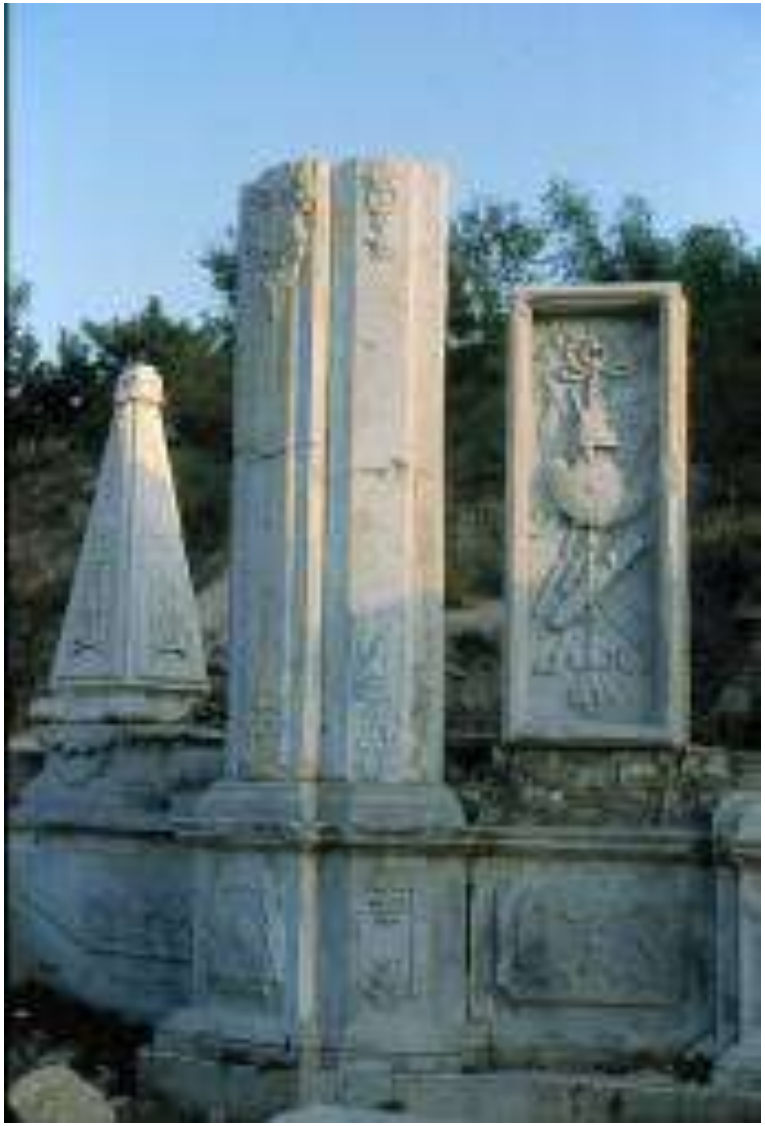


Fig. 85- n° 16-Regard sur les jeux d'eau (trône), site du YMY, 1983



Fig. 86 -n° 16-Regard sur les jeux d'eau (trône), trophée d'armes et d'instruments de musique, site du YMY, 1983

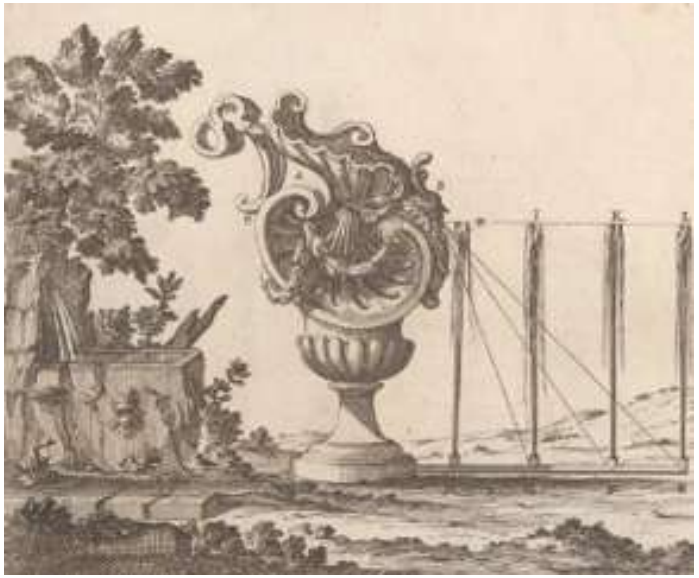


Fig. 87- C. Fontana, Vase à la coquille, in *Utilissimo trattato dell'acqua*…, 1696



Fig. 88- n° 15, Les Grandes eaux au YMY, détail de la fig. 2

Sans ignorer l'analogie structurelle et décorative qui rapproche certains pavillons rococo germaniques[140] et les pavillons constitutifs des deux grandes fontaines des palais européens (le Palais des délices de l'harmonie et la façade du Palais de la mer calme qui domine la clepsydre, n° 2 et 10), l'auteur insiste sur le dispositif d'escalier et de gradation scénographique qui caractérise, par exemple, deux des plus célèbres fabriques dans le genre : à la villa du Pigneto à Rome et à Venaria Reale près de Turin – la prestigieuse fontaine d'Hercule. [141]

Evoquant les animaux de bronze du zodiaque chinois qui animent la clepsydre (n° 10 – Fig. 121), Vincent Droguet rappelle la tradition des automates hydrauliques « chère à la Renaissance » et au thème de la *catena d'acqua* : le *palazzino* de Caprarola et la villa Lante sont cités, avec la villa d'Este, mais de nombreux exemples pourraient l'être à travers toute l'Europe, jusqu'au XVIII[e] siècle. Et le thème de la curée, lors d'une chasse à courre, tel qu'il existait en sculpture dans le bassin central des Grandes eaux (n° 15) semble bien analogue – sans la référence mythologique – à la chasse de Diane qu'évoque un somptueux bassin du château de Caserte. Remarquant la position avantageuse inusuelle du Labyrinthe, dès la séquence d'introduction

[140] Le Zwinger à Dresde, le château de Geubach… Cf. *infra*.
[141] Récemment fouillée et restituée, en ruines, dans le réaménagement complet des jardins au XXI[e] siècle.

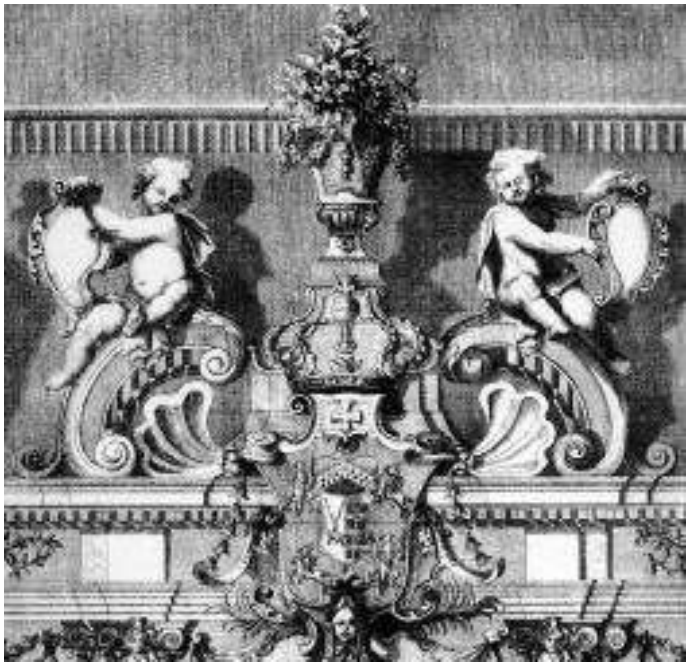


Fig. 89- B*- pl. 13- Pöppelmann[142], *Der Zwinger zu Dresden*

du jardin, V. Droguet s'interroge également sur l'origine de la transposition des cloisonnements traditionnels végétaux (arbustes taillés) en murets, cloisons maçonnées en briques grises d'où émerge ici, au centre, un édicule en pierre. « L'importance accordée par Castiglione à son Labyrinthe apparaît […] comme une recherche originale de sa part, que l'on ne peut faire précéder que par de lointains antécédents[143]. » : par exemple dans le recueil de l'architecte autrichien Fischer von Erlach (grande publication à succès, bilingue, français-allemand[144]) ; on y trouve le seul cas construit connu (antérieur à celui de Castiglione) d'un labyrinthe maçonné, mythique évidemment puisqu'il évoque la légende crétoise antique ![145] Enfin, le tempietto-belvédère, en pierre et sommé d'un dôme richement sculpté, est également une rareté – mais on trouve un belvédère dans cette position au château Di Masino à Caravino (Province de Turin). Ce dispositif d'un jeu horizontal / vertical, rare dans les labyrinthes végétaux, est un bel exemple des effets de contrastes observés par P. Jonathan et A. Durand.

V. Droguet analyse avec beaucoup de finesse les deux derniers sites enchaînés du jardin à l'européenne et les comparaisons qu'il soulève – toujours avec l'Italie – renforcent encore la dialectique imitation (archétype) / innovation (interprétation). La première séquence qui associe le petit bois à la colline de la perspective (n° 18), débouche sur l'ultime site, très étiré en plan : le Théâtre d'eau (n° 20). La première innovation consiste à avoir rythmé d'écrans (les portes monumentales, axées, n° 17-19) la progression de la promenade, dans l'axe qui conduit du tempietto-belvédère de la colline à la perspective infinie peinte sur la scène du théâtre. La seconde est d'avoir encadré, scéniquement, la perspective paysagère peinte sur portants de deux portes rustiques monumentales à l'avant des coulisses. La troisième,

[142] Matthäus Daniel Pöppelmann, architecte du prince électeur de Saxe Auguste II (dit « le Fort »).
[143] V. Droguet, p. 24.
[144] Fischer von Erlach.
[145] V. Droguet, note 23,

encore plus inattendue, est d'avoir substitué à un parterre ou à un amphithéâtre de spectateurs un grand bassin en forme de canal. Si le thème du *bosco* et de la colline plantée « reste celui du *mausoleo cercandato di cipressi* de la villa Médicis, gravée par G. B. Falda dans *Li Giardini di Roma* [1683] », le parti du théâtre en plein air de Castiglione ne se rapporte à aucune source connue – voire probable, au plan de la conception du programme –, même si V. Droguet trouve dans une gravure extraite des *Ville di Delizia* de Marc Antonio Dal Re (1743) quelque analogie dans la juxtaposition du canal et de la scénographie sur une vue à vol d'oiseau du théâtre en plein air de la villa lombarde d'Alario à Cernusco[146] – mais l'exemple italien montre des portants en végétaux taillés et, surtout, un écran en forme de galerie à arcades (treillages ?) entre le bassin et l'emplacement d'un parterre en terre-plein, utilisable…

Si V. Droguet ne se prononce pas (volontairement) sur les questions *stylistiques* que pose l'architecture de Castiglione, du moins sa conclusion incite-t-elle à poursuivre sa démarche d'analyse des gravures afin de mettre en valeur l'originalité indéniable de l'œuvre des jésuites au service de Qianlong. « L'emploi raisonné des archétypes du jardin occidental, et plus spécifiquement italien, ne doit pas dissimuler les traits exceptionnels de cet ensemble, liés aux circonstances si particulières de sa création, et qui en font bien autre chose qu'un jardin européen transporté en Orient ». « Castiglione organisa un parcours, une mise en scène de ses fabriques qui résultait largement d'une acclimatation aux habitudes orientales ». [147]

En l'absence de sources attestées par des documents ou des témoignages directs, on comprend qu'il est impossible de tracer des filiations vérifiables, directes, entre tel site italien, français ou autre. Seule une réflexion historique, géopolitique même, sur la circulation des estampes diffusées dans le monde permet d'affiner la probabilité de telle influence sur la formation et l'art des jésuites… Au modèle français, référencé par l'envoi des estampes de la *Collection du cabinet du roi* en 1688 sous le règne du grand père de Qianlong, Kangxi, et aux traditionnels traités d'architecture exportés en Asie et en Amérique depuis le XVI^{e} siècle, on doit ajouter l'extraordinaire production des images gravées à Augsbourg[148], par exemple ; ce qui élargit considérablement un corpus qui ne se limite pas aux estampes diffusées depuis l'Italie et la France, voire les Pays-Bas autrichiens (Anvers[149]). Cela se vérifie pour les reproductions d'architecture et de jardins, et s'amplifie avec la diffusion d'ornements architectoniques ou seulement décoratifs – reproduits de modèles dus à de célèbres dessinateurs rocaille parisiens ou agrémentant des images à sujets religieux[150] (Fig. 67-118).

[146] Marc Antonio Dal Re, *Ville di delizia o siano palagi camparecci nello Stato di Milano*, 1743

[147] V. Droguet, p. 26.
[148] Notamment celles de Salomon Kleiner, cf. *infra.*
[149] Par exemple les célèbres publications de Hans Vredeman de Vries.
[150] Cf. M.-T. Mandrou-França.

Vincent Droguet qui ne sollicite pas vraiment cette source générale, a toutefois renvoyé (en note) à Salomon Kleiner et, surtout, au fameux recueil de Fischer von Erlach (cf. supra le Labyrinthe de Dédale à Cnossos). Le grand architecte autrichien, en préalable à la publication de ses propres œuvres – idéales ou construites à Vienne, Salzbourg et Prague[151] – esquisse une histoire *mondiale* de l'architecture, depuis la Préhistoire. La seule évocation de l'origine des artistes jésuites actifs au Yuanming yuan, Castiglione né à Milan et formé à Gênes, Sichelbarth originaire de Bohême, nous rappelle que la Vénétie et la Lombardie, sous domination autrichienne, profitent non seulement de l'influence prépondérante de Rome, mais encore de la dynamique que celle-ci insuffle aux artistes piémontais, liguriens et autrichiens. N'oublions pas non plus que le maître de Castiglione (selon ses dires), le Père jésuite Andrea Pozzo, triomphe à Vienne au service de l'empereur Léopold I^{er} – Pozzo décède dans cette ville en 1709.[152] Rappelons que Castiglione quitte l'Italie à 22 ans, en 1710, et qu'il séjourne quatre ans au Portugal (en tant que peintre décorateur) avant de rejoindre sa mission en Chine.

Tout en poursuivant la méthode comparative, raisonnée, des sources plausibles italiennes élaborée par V. Droguet, nous élargissons désormais le champ d'observations, non seulement à la question du *modèle versaillais*, mais aux sources franco-germaniques, extrêmement liées (avec les italiennes, évidemment) dans l'évolution stylistique de l'architecture et des jardins à travers l'Europe.



Fig. 90- Chapiteau composé de volutes de d'acanthe, dépôt du YMY, 1983

[151] Villes d'où rayonne le Baroque européen autour de 1700-1740 (cf. Livre IV).
[152] N. Carboneri.

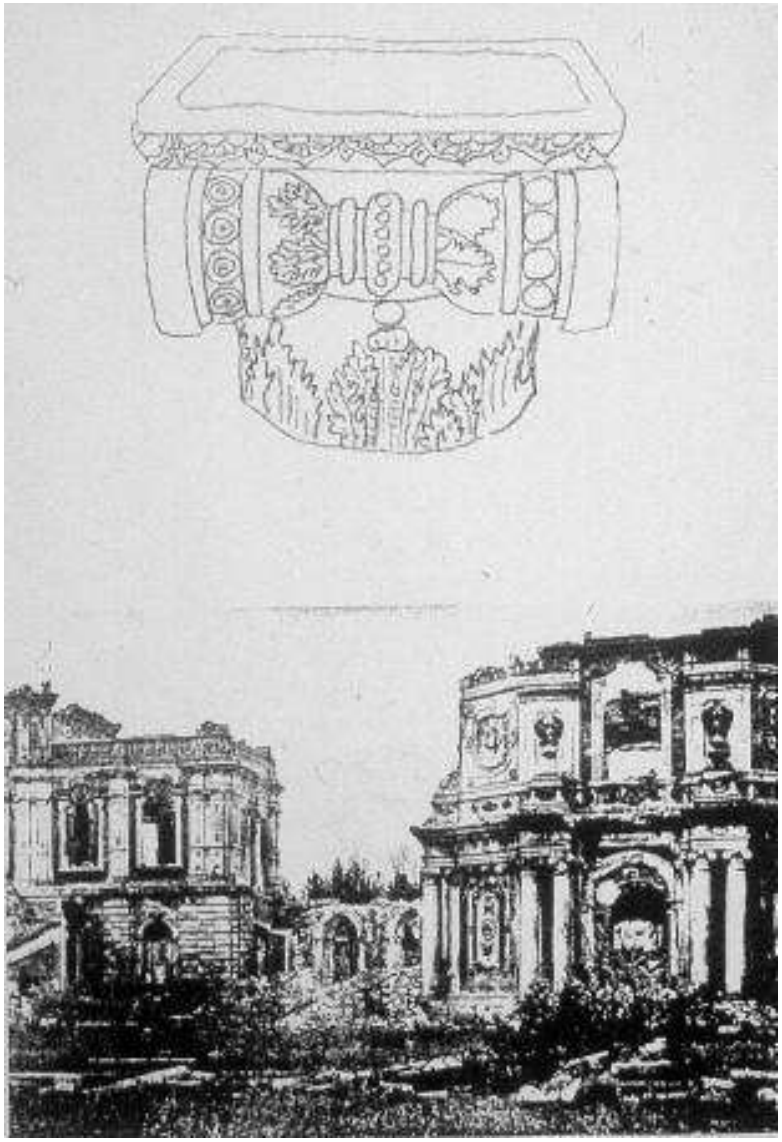


Fig. 91- Palais des délices de l'harmonie
(Photo ancienne / croquis D. Rabreau -cf. Fig. 6 et 79)

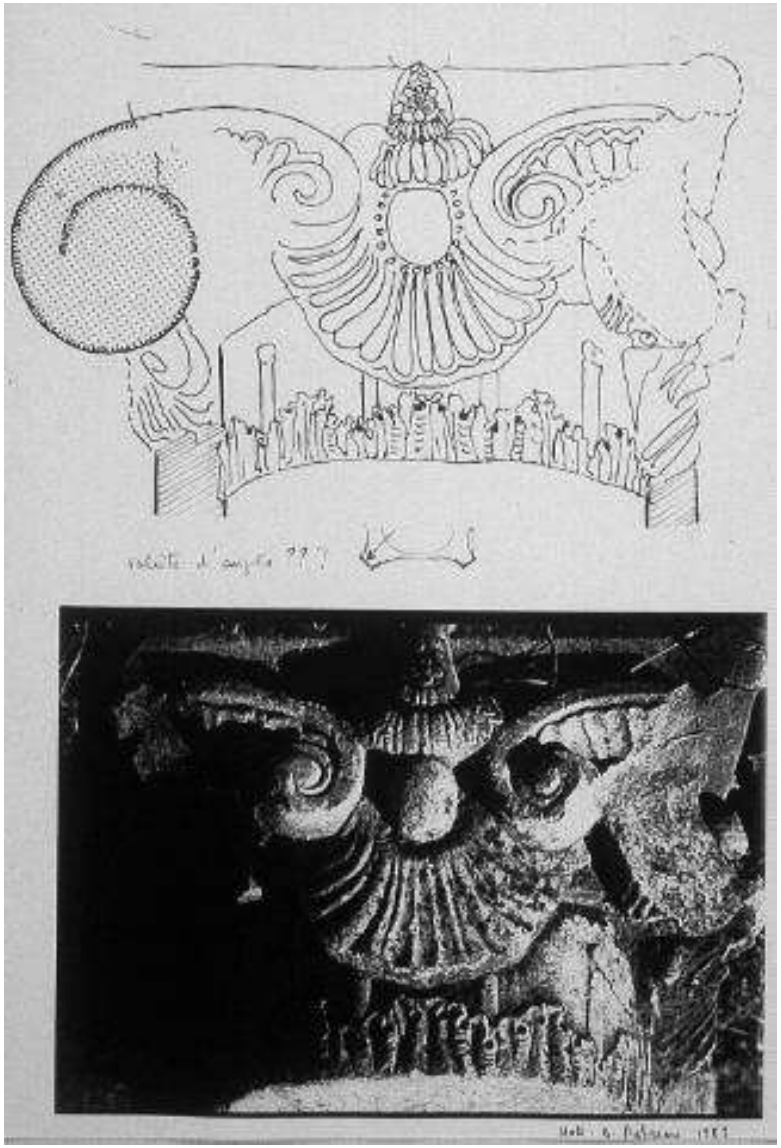


Fig. 92 -Chapiteau composé (YMY, cl. et croquis Rabreau 1983)

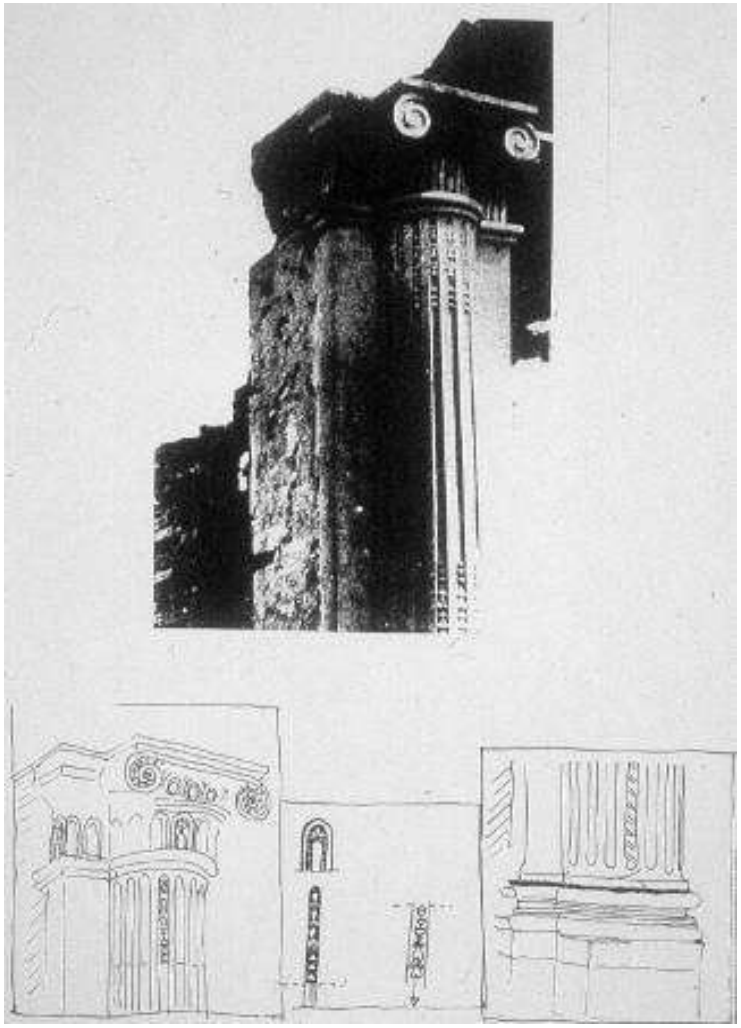


Fig. 93- Palais des délices de l'harmonie (Photo ancienne / croquis D. Rabreau –cf. Fig. 6 et 79)



Fig. 94-Chapiteau corinthien, dépôt lapidaire du YMY, 1983

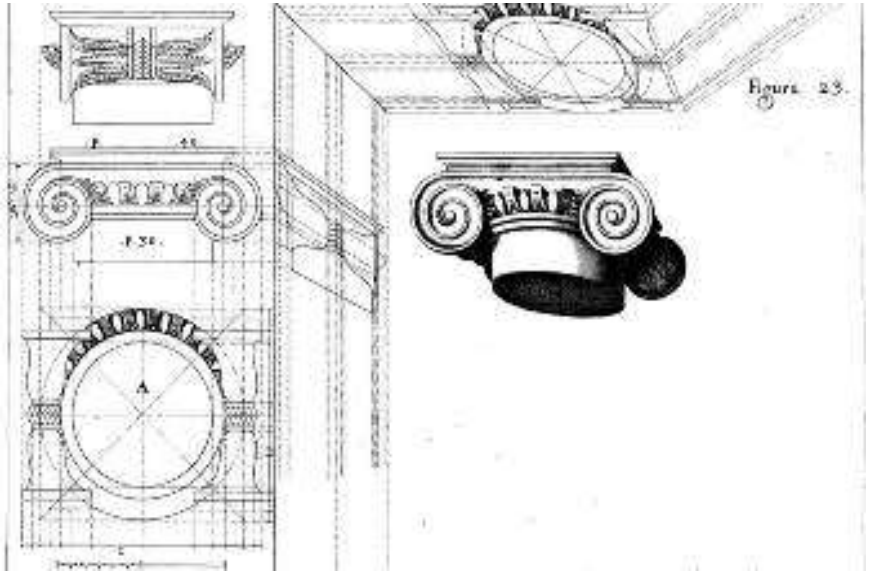


Fig. 95 - A. Pozzo, chapiteau ionique, in *Perspectiva pictorum*… 1693

L'effet Versailles : partis, structures architectoniques et décor des buffets d'eau et fontaines

Comme Louis XIV, Quianlong s'impliquait personnellement dans la réalisation de ses jardins ; en 1783, bien après la mort de Castiglione, c'est lui qui ordonna la série des gravures sur cuivre « à l'occidentale » qui illustrent chaque vue (n° 1 à 20), selon la conception plastique des images de fontaines et bosquets que le roi de France avait offertes à son grand père Kangxi. Les artistes formés par les jésuites s'y conformèrent, selon les principes de perspective, de symétrie et de points de vue diffusés par les graveurs français. Mais comme l'a montré Antoine Durand dans de fines analyses[153], les disciples de Castiglione accumulent les maladresses et ne respectent pas, parfois, la vraisemblance de l'architecture édifiée ou l'apparence scénographique de la *quadrattura* – technique de figuration à l'origine de la pratique de Castiglione. *L'effet Versailles* n'en demeure pas moins dominant, mais sans avoir la valeur *reproductive* de la réalité – constructions et espaces représentés – qu'on serait en droit d'attendre. Commentant le *modèle* voulu par l'empereur, A. Durand précise :

« […] Les estampes chinoises de 1783 ne sont pas pour autant conformes à leur modèle européen, et c'est là leur intérêt, car elles sont en quelque sorte le résultat d'une double interprétation. Elles nous transmettent la vision qu'avaient de l'architecture européenne un artiste chinois ayant, pour ce faire, imité un mode de représentation européen. […] Le choix des points de vue semble avoir été dicté par deux impératifs : faire figurer la totalité des édifices et décrire globalement chaque paysage. Un tel choix ne coïncide pas forcément avec les points de vue composés par les architectes tels qu'ils figurent sur le plan[154] ; mais surtout ce parti conduit le graveur à adopter des angles de vision variés qui induisent deux types de construction du dessin. »[155]

Nous nous permettons de renvoyer à la suite de la démonstration de l'auteur qui, bien évidemment, en confrontant également maints détails architectoniques ou décoratifs avec les ruines actuelles et, surtout, les photographies prises entre 1875 et 1946[156], a parfois constaté des disparités non négligeables. Fondamentales pour l'exercice de la reconstitution archéologique, fort réussie [à défaut de fouilles systématiques, scientifiques], du site à l'européenne du Yuanming yuan, le constat des différences entre image et réalité n'a pas de conséquence déterminante pour l'appréciation *stylistique* de l'œuvre construite de Castiglione. Mais puisqu'il y est question du *ressenti* (entre tradition française et tradition chinoise) dans l'idée d'une mise en œuvre symbolique et expressive, les conclusions d'A. Durand suggèrent l'idée d'une mise en scène des « goûts réunis », sur

[153] A. Durand.

[154] Par exemple les courbes qui caractérisent la margelle de la clepsydre du Palais de la mer calme sont platement rectilignes sur la gravure, n° 10 (Fig. 27).
[155] A. Durand.
[156] R. Thiriez.

les gravures également ! L'exemple le plus évident n'est-il pas sur la première vue du Palais des délices de l'harmonie (n° 1, Fig. 9) qui montre sur la gauche, en perspective fuyante, le mur décoré en trompe-l'œil, dans la manière de la quadrature italienne ? Réellement peint ou seulement figuré, cet élément rappelle directement le décor intérieur des églises des missionnaires (Fig. 72-73)…

Les trois grandes fontaines de Castiglione (Palais des délices de l'harmonie, la clepsydre et les Grandes eaux, n° 9-10-15) montrent un rapport similaire des jaillissements (variés) d'eau avec les fabriques auxquelles elles sont *adossées* ou/et qui les encadrent. Ce dispositif n'est évidemment pas ignoré des autres sources européennes, mais la spécificité versaillaise est d'isoler ces *buffets* dans des clairières disséminées et d'en tirer des effets de surprise qui donnent lieu à des « tableaux » autonomes – à ce titre, les gravures des *Maisons royales* sont bien le modèle direct qui a inspiré les gravures exécutées à Pékin en 1783, on vient de le voir. En revanche, l'échelle très réduite du jardin des jésuites, l'absence de futaies ou de forêt étendues sur de grandes perspectives (assujetties à la présence de l'immense château et à la vue vers le Grand canal), ainsi que le cloisonnement des « vues », demeurent conformes à la tradition italienne [Depuis la Renaissance, celle-ci s'est propagée en France et, à l'évidence, s'est trouvée assimilée, puis justement étendue à la conception du « jardin à la française » que l'Europe entière imitera à la fin du règne de Louis XIV[157]].



Fig. 96 -Pilastre orné du côté de la façade est du Palais de la mer calme, 1983

[157] Cf. L. Réau.

Voici une sélection d'estampes des *Vues des plus beaux Bâtiments de France*, empruntée à la fameuse *Collection du Cabinet du roi* et diffusées à Paris chez N. Langlois (v. 1680), qui nous ont permis d'approfondir certaines analogies entre le site de Versailles (ou Saint-Cloud) et celui du jardin à l'européenne du Yuanming yuan. Gravés par Pérelle (directeur des plans et cartes du *Cabinet du roi*) et Lepautre, principalement, certaines planches montrent également des sites romains : par exemple, les jardins de la « Vigne Pamphile ».

A-« Vues des plus beaux bâtiments de France (Galerie ou grand vestibule au rez-de-chaussée) », *Frontispice* du recueil, Pérelle (Fig. 18-26).

B-« Le bassin d'Apollon est situé au-dessous de l'allée royale qui regarde (sic) l'appartement du roi… », Vue du Grand canal et de la flotte royale, Pérelle (Fig. 19).

C-« L'arc de triomphe dans l'un des bosquets des jardins de Versailles… » [Les *pyramides* – obélisques- d'eau en « métal doré » sont mentionnées], Pérelle (Fig. 20-100).

D-« Fontaine des Bains d'Apollon » [Pavillons *classiques*, montrant des colonnes portantes et des chutes de trophées], Pérelle (Fig. 21).

E-« Vue perspective du marais d'eau à Versailles » [Bosquet centré sur un grand arbre-fontaine en métal], Pérelle (Fig. 106).

F-« Collation donnée dans le petit parc de Versailles » [Clôture de topiaire en accolades affrontées], Lepautre (Fig. 101-102).

G-« Le grand parterre de Trianon de Saint-Cloud (où est la fontaine de Vénus… derrière elle est un petit amour qui tient un parasol…) », Pérelle (Fig. 107).

H-« Vue et perspective de la cascade de Saint-Cloud », Pérelle (Fig. 22).

I-« Vue de l'amphithéâtre de la Vigne Pamphile » [fontaine à la coquille, à droite], Pérelle (Fig. 83-84).

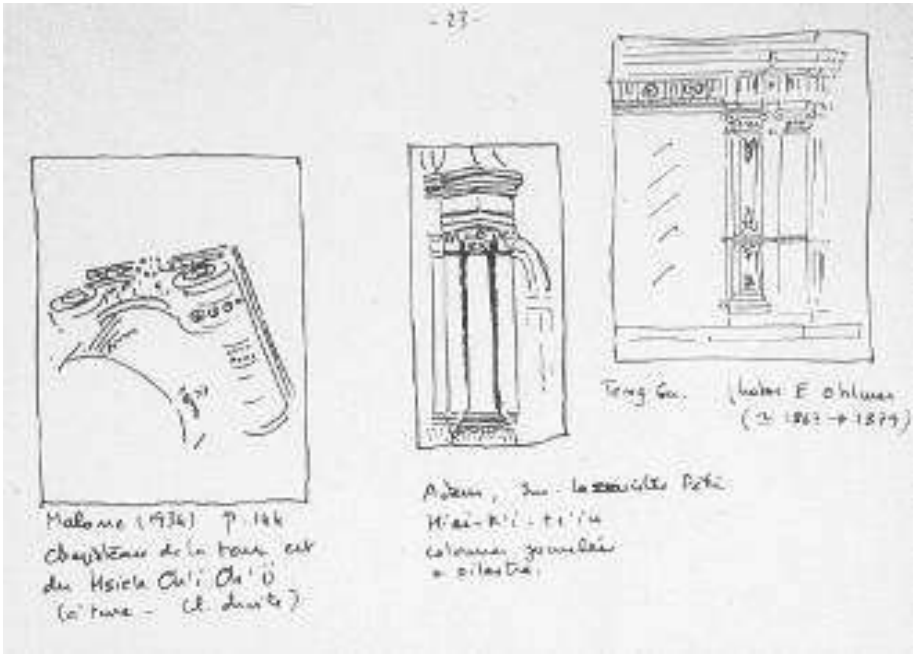


Fig. 97- Eléments des ordres au Palais des délices de l'harmonie (croquis D. Rabreau)



Fig. 98- Giuseppe Galli Bibiena, Chapiteau composite, in *Architecture e Prospective* (éd. S. Kleiner), Augsbourg, 1740

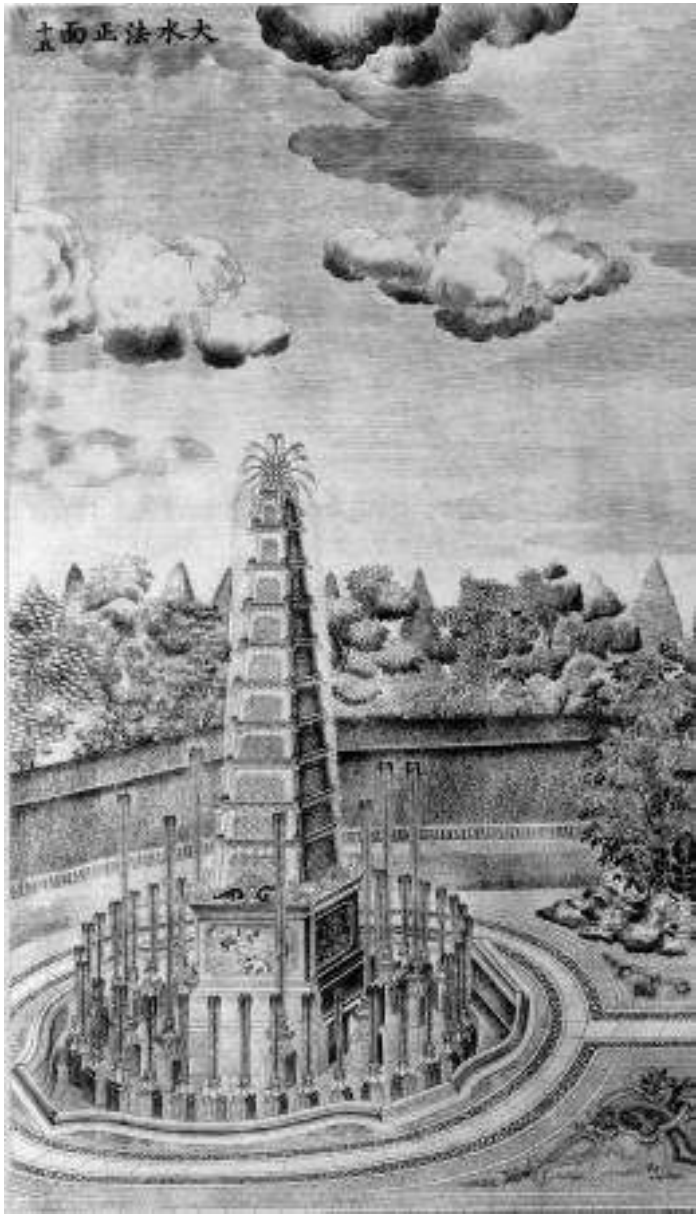


Fig. 99- n°15-Pyramide d'eau au YMY, détail de la Fig. 34

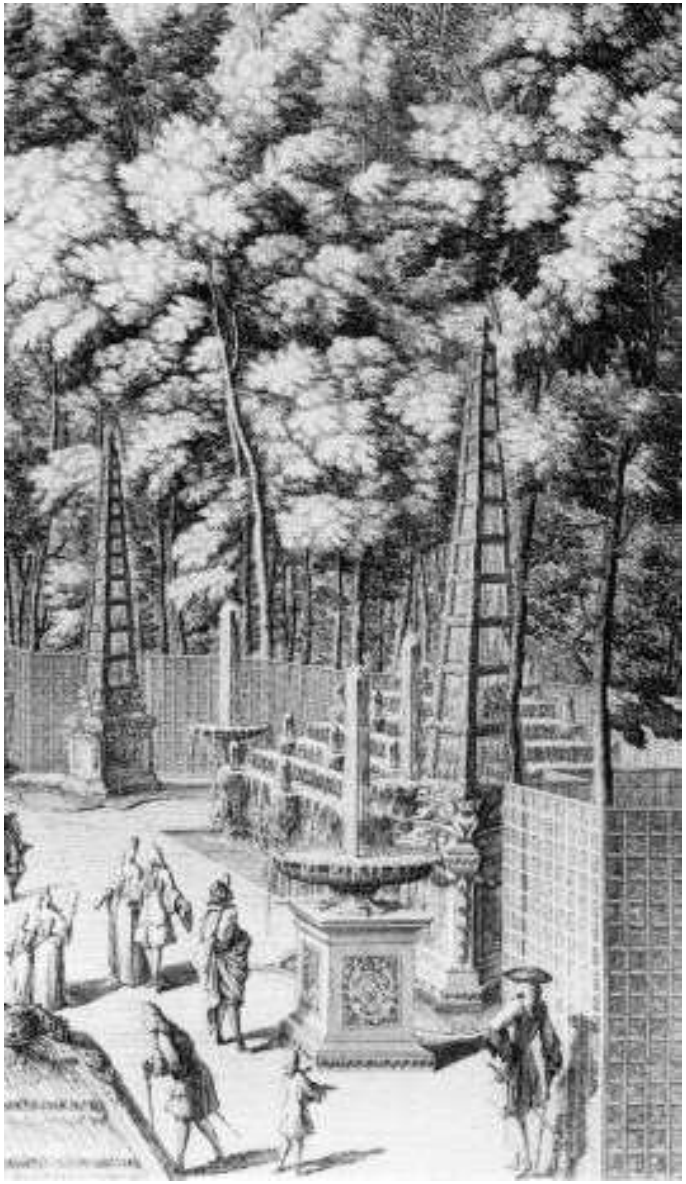


Fig. 100- C-Pyramides d'eau au bosquet de l'Arc de triomphe de Versailles, gravure extraite du recueil des *Vues des plus beaux bâtiments de France*, Pérelle, v. 1680

Cette sélection tient compte d'analogies immédiates avec certains motifs appuyés des sites du jardin de Castiglione et Benoist [ce dernier pour la conception des *jets d'eau*] dont l'effet est – croyons-nous – volontairement reproduit d'après certaines caractéristiques singulières de tel bosquet versaillais et que l'on ne trouve pas nécessairement dans d'autres sources européennes plausibles – du moins à travers les estampes.

Inspiration classique

Le thème du trophée d'armes suspendu dans un panneau rectangulaire en hauteur est commun au décor de fond du trône de l'empereur au YMY (n° 82) et au *Frontispice* du recueil, « Vues des plus beaux bâtiments de France (Galerie ou grand vestibule au rez-de-chaussée) » (A-Fig. 18-26). Il décore également l'intervalle des pilastres des deux pavillons qui encadrent les Bains d'Apollon à Versailles (D-Fig. 56). Symbole héroïque traditionnel d'après l'antique dans les lambris sculptés, ce motif a souvent été adopté dans des façades monumentales aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles – par exemple Porte Saint-Denis à Paris où les trophées ornent des pyramides adossées (gravure dans le recueil de Pérelle), mais également à Turin, au rez-de-chaussée de la façade du palais Madame de Filippo Juvarra (1718-21) réputée influencé par Versailles. Au YMY les panneaux de marbre qui s'insèrent dans un mur légèrement curviligne (cf.

l'analogie avec la gravure de la Vigne Pamphili de Pérelle –I-Fig.83-84), montre des bas-reliefs épais et fortement encadrés dont l'exécution s'apparente à la technique chinoise.

La pyramide (on dit aujourd'hui *obélisque*) est un motif architectonique récurrent de l'art égyptien antique, introduit et reproduit, depuis la Rome des Papes jusque dans l'Europe entière. Les fontaines du Bernin en font un exemple urbain puissant, mais l'art des jardins ne l'ignore pas. En France, à la glorieuse évocation de la porte Saint-Denis à Paris ou dans les décors éphémères de fêtes royales durant tout le XVIII^{e} siècle (largement diffusées par l'estampe), font écho l'impérieuse présence des obélisques au croisement des allées forestières, ou le charme plus discret de fontaines provençales… Le motif devient proprement *ludique* (et appuyé) à Versailles où, au Bosquet de l'Arc de triomphe, les *pyramides* d'eau en « métal doré » – elles sont mentionnées comme telles – deviennent elles-mêmes des fontaines d'eau coulante ajourées (C-Fig. 99-100). Ce rare dispositif préfigure les deux obélisque-fontaines du YMY qui, aux Grandes eaux (n° 15 -Fig. 34-99), complètent la structure transparente par des jets au sommet et autour du piédestal. En marbre cette fois, deux pyramides sculptées d'ornements, posées sur des pattes de tortues, cantonnent le mur des trophées du trône du Regard sur les jeux d'eau (n° 16-Fig. 59-85).

La coquille saint Jacques, creusée et stylisée, appartient également au répertoire classique ; un bel usage canonique en est fait au YMY, par exemple pour décorer le cul-de-four des niches qui encadrent la Porte est de la volière (n° 7-Fig. 55) ; mais son interprétation dans un bloc de marbre monolithe à la clepsydre du Palais de la mer calme (n° 10 -Fig. 37) devient un signe monumental plutôt rare – mais reconnaissable à la Vigne Pamphili gravée par Pérelle (I-Fig. 84).

A ces éléments singuliers, mais symptomatiques dans leur emploi, s'ajoute évidemment le recours à l'ordre – colonnes et entablements – qui structurent et ornent la composition des façades au YMY. La description et l'analyse des ordres d'architecture déclinés dans les constructions des jésuites auraient demandé une étude minutieuse à partir de l'observation des clichés anciens, des vestiges in situ et d'une réflexion proprement archéologique – démarche qui, à notre connaissance, n'a pas été effectuée en temps utile. Ce n'est donc qu'à titre indicatif que nous livrons ici quelques remarques sur cette question.

Aucun type de chapiteau ni d'entablement du YMY ne correspond aux modèles canoniques vitruviens imités depuis Serlio ou Vignole (et que l'on retrouve chez Pozzo, Guarini, Bibiena, D'Aviler, etc.). Le dorique romain n'apparaît qu'une fois avec les colonnes engagées de la porte du Labyrinthe (n° 4 -Fig. 51), mais le chapiteau est orné non seulement d'oves sur l'échine[158], mais également d'un rang de grosses perles, totalement inusuelles au-dessus du gorgerin.

[158] Un modèle figure dans le fameux traité de Fréart de Chambray.

La frise du Palais des délices de l'harmonie, avec l'alternance métopes/triglyphes, s'inspire bien du dorique, mais ses formes ne sont pas canoniques ; de surcroît, elle est supportée par des chapiteaux « composés » où domine la volute ionique (n° 1 -Fig. 49). Cette volute, très présente au YMY, y est le plus souvent associée à une corbeille d'acanthes en forme de couronne simple – très éloignée de la fine structure ornementale du corinthien et du *composite* romain. Un chapiteau vraiment ionique (sans acanthes) sur un fragment de pilastre cannelé, observé au dépôt lapidaire (1983), témoigne du décor à l'étage des pavillons latéraux du Palais des délices de l'harmonie et, semble-t-il, de la façade est du Palais de la mer calme (n° 12-Fig. 50). Dans le même esprit les balustres (sous-exposant de l'ordre), très nombreuses au YMY, sont traitées avec une liberté formelle et décorative qui ne se rattache à aucun modèle particulier – certaines avec un décor floral exquis, naturaliste (Fig. 62-63).

Sur la question de l'ordonnancement des colonnes (par rapport à l'antique, *académique* pourrait-on dire), doit-on s'étonner que leur déclinaison corresponde à une certaine rhétorique compositionnelle usuelle dans l'évolution observée du Classicisme vers le Baroque ? L'effet des colonnes portantes isolées n'apparait vraiment qu'au dernier pavillon construit (l'Observatoire des océans lointain -n° 14, v. 1769-70), mais elles sont d'un style d'ornement chinois. En revanche, dans le premier chantier entrepris (Palais des délices de l'harmonie, v. 1751 -Fig. 9), la hiérarchie usuelle est bien mise en valeur par le changement des formes et le déploiement des structures : colonnes adossées et jumelées aux pavillons d'angle, pilastres jumelés ou seuls avec dosserets entre des arcades plein-cintre des ailes, deux colonnes engagées au centre de la façade du palais qui encadre l'entrée au-dessus de l'escalier monumental (côté du lac -Fig. 6). Le raffinement dans le traitement des fûts renforce l'effet plastique-hiérarchique de l'ensemble : fûts lisses des colonnes jumelées, fûts cannelés à rudentures variées et bague – dans la meilleure tradition française – des deux colonnes centrales, futs plats à bossages des ailes et futs à motifs sculptés à l'étage du pavillon central. Le recours direct aux traités d'architecture usuels paraît ici flagrant ; les effets sont concertés selon la norme (entablement continu sur les pavillons et les ailes, hiérarchie des supports plastiques) et, en même temps, réinterprétés avec liberté pour les ornements.

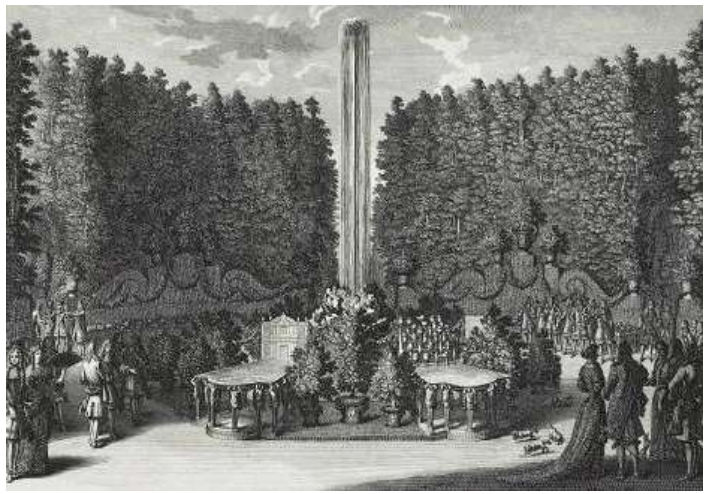


Fig. 101- F-« Collation donnée dans le petit parc de Versailles », gravure de Lepautre

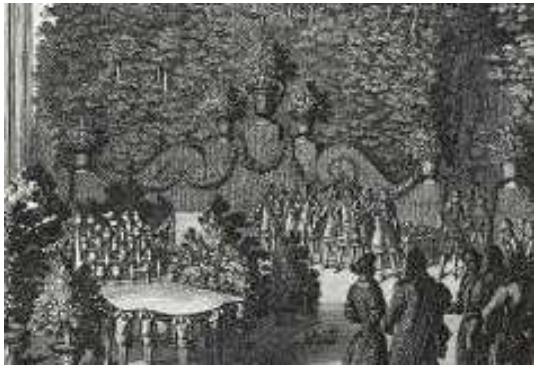


Fig. 102- détail de la Fig. 101 : clôture de topiaire en accolade



Fig. 103- Décor d'une pile de clôture entre les sites n° 12 et n°16 au YMY, 1983

Un des motifs les plus emblématiques des ruines du jardin à l'Européenne du YMY – aujourd'hui privé d'eau – est certainement la majestueuse accolade de marbre sculpté qui servait de fond aux Grandes eaux (n° 15- Fig. 2-34-35-36-58). Le motif, qui anime la présence des coquilles en éventail, est inusuel dans les jardins, surtout à cette échelle monumentale.

Or, par analogie de structure formelle et d'usage, ne serait-il pas inspiré par le dispositif que montre, sur une gravure de Lepautre, la « Collation donnée dans le petit parc » de Versailles (F –Fig. 101-102) ? L'enclos qui délimite le *fond* du bosquet sert de faire-valoir à deux tables, deux véritables *buffets* qui attendent la disposition de la vaisselle de la collation. A Versailles, le motif jumelé est réalisé en végétaux taillés : l'art des jardins transpose en topiaire un motif architectonique, sinon très répandu en France, du moins observable sur maintes façades baroques ou éléments de couronnements de frontispices. Singularisant l'accolade, en lui donnant une monumentalité très innovante, Castiglione lui rend sa valeur architectonique face au trône dont le décor *partiellement classique* est très affirmé (trophées et pyramides). Ici, l'hypothèse de l'influence des gravures observées par l'empereur et données pour modèles aux artistes jésuites nous paraît assez tangible dans sa singularité même : la construction en blocs de marbres massifs est totalement inconnue, à

cette échelle, en Europe à l'époque moderne ! Le rapprochement est alors tout à la faveur du constat d'inventivité dont font preuve Castiglione et ses disciples : ils ne copient jamais, mais transposent, d'autant plus que leurs sculpteurs et maçons œuvrent à la manière chinoise. La même observation s'impose au labyrinthe du YMY, avec la transposition en maçonnerie (réduite à la brique) du cloisonnement végétal traditionnel des exemples européens.

Adossés à de vraies façades architecturées, les buffets du Palais des délices de l'harmonie et du Palais de la mer calme (n° 1-10), n'ont pas le même caractère que celui des grandes eaux ni des bosquets versaillais – du moins pour la perspective symétrique et la monumentalité ascendante des structures maçonnées. Plusieurs éléments caractéristiques (et souvent *invoqués* par nos prédécesseurs) sont peut-être à rechercher sur la « Vue et perspective de la cascade de Saint-Cloud », Pérelle (H- Fig. 22-23) – immense mise en scène montante d'un bassin et d'une cascade, totalement indépendante de la vue du château où réside le duc Philippe d'Orléans, Monsieur, frère du Roi Soleil et mécène fastueux ! Bassin et cascades – coulant sur des degrés – sont ponctués de vasques d'où jaillit un jet vertical unique. Au YMY, mêlant les fontaines aux escaliers d'accès à l'étage de la façade sur terrasse du Palais de la mer calme, Castiglione accompagne le dispositif de la clepsydre (avec les animaux du zodiaque en bronze et la coquille colossale) d'un dispositif analogue de vasques (Fig. 64), balustrades et cascades à degrés (n° 10- Fig. 27-28).

Curiosités et rapprochements iconographiques

Repérable dans la correspondance des jésuites, abondamment variée sur les gravures de 1783, mais quasi disparue des ruines actuelles, la végétation qui accompagne les « palais » à l'Européenne a fait l'objet d'une étude détaillée par Gilles Genest[159]. Constatant le mélange d'une flore importée d'Europe qu'appréciait particulièrement Qianlong, amateur de fleurs, et d'une flore locale, parfois adaptée à l'usage des topiaires, l'auteur ne sollicite pas la comparaison avec les figurations les plus typiques des bosquets versaillais. Toutefois, identifiant les quatre saules pleureurs qui, au YMY, sont mis en scène de part et d'autre des vues symétriques du Palais de la mer calme (et *uniquement là* : façades nord et sud de la citerne, n° 11-12 –Fig. 30-31-104), il évoque certaines curiosités des jardins occidentaux, comme les simulacres de végétaux métalliques ou l'ornementation murales due à la vigne vierge [Cette dernière n'est-elle pas illustrée au YMY sur la façade de la porte conduisant à la Montagne de la perspective, n° 17 –Fig. 39 ?]. Or, l'unique et grande fontaine qui s'élève au centre de la « Vue perspective du marais d'eau à Versailles », gravée par Pérelle, n'est autre qu'un *arbre-fontaine* en

[159] G. Genest.



Fig. 104- n° 11, Fontaine du singe au parapluie et saule pleureur (détail de la Fig. 30)



Fig. 105- n° 11- Fontaine du singe au parapluie, détail de la Fig. 104)



Fig. 106- E- L'arbre « pleureur » du bosquet du Marais d'eau à Versailles, Pérelle

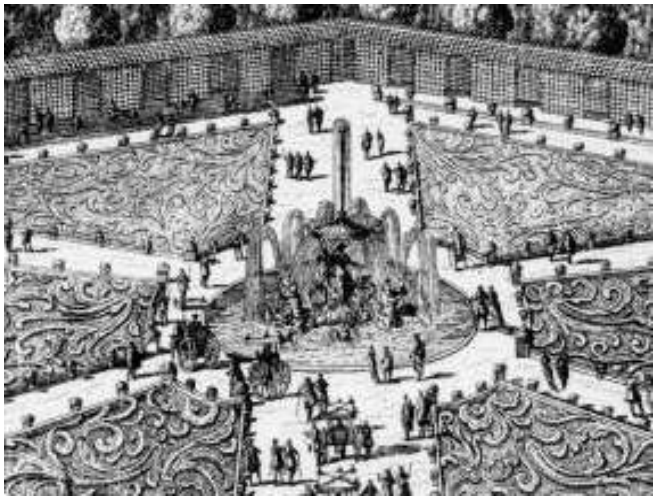


Fig. 107- G- Fontaine de Vénus au parasol à Saint-Cloud (détail central), Pérelle

métal dont les écoulements suggèrent l'apparence d'un saule pleureur (E-Fig. 106). Au YMY les saules sont naturels, mais mis en scène d'une manière ostentatoire au milieu d'un parterre dallé circulaire entouré de petits topiaires plantés dans des jardinières sculptées. Aurait-on tort de parler d'un clin d'œil à l'imaginaire… occidental ?

Deux autres thèmes, strictement *iconographiques*, encore plus singuliers, suggèrent d'autres rapprochements ludiques (au plan créatif) ; leur sujet demanderait une exégèse approfondie qui dépasse les limites de notre étude. Il s'agit de statues de singes en marbre et d'une fresque représentant le naufrage d'un navire (n° 11-12 -Fig. 30-31 et n° 6 –Fig. 15-111).

L'iconographie du singe, commune à la culture chinoise et occidentale, mériterait certainement une analyse iconologique dans le cas du YMY, particulièrement en fonction de la morale jésuite. S'étonnera-t-on de trouver la figure d'un singe, l'animal bien vivant, assis au naturel de dos sur un socle disposé en pendant d'une statue allégorique de femme drapée à l'antique, dans l'encadrement d'une scène de théâtre que publie le Père Andrea Pozzo ? Se rappeler que Castiglione avait traduit en chinois et fait paraître, en 1719 à Pékin, le traité de perspective et d'architecture de son maître[160]. L'ironie visible de ce contraste qui anime une grande ordonnance des plus classiques (Fig. 109-110) est conforme au rôle du singe dans la peinture occidentale. Sa présence facétieuse évoque une caricature de l'homme et de sa vanité – jusqu'à rejoindre le thème même des tableaux de *vanité* dans la culture chrétienne.

G. Loehr, mentionnant une fontaine à sujet simiesque au YMY (cf. *supra*, p. 73), suggère l'influence du peintre Christophe Huet, auteur de décors allégoriques – « Cabinet des singes » de l'hôtel de Rohan à Paris, « Petite et Grande singeries » du château de Chantilly, notamment. C'est un raccourci un peu spécieux car l'analogie doit s'étendre à bien d'autres exemples de décors qui, d'ailleurs, mêlent l'iconographie du singe à celle des figures chinoises « exotiques » ; c'est le cas dans la porcelaine tendre (vaisselles et figurines) antérieure aux années 1730-50, comme dans la peinture de chevalet flamande du XVII^{e} siècle, très appréciée au XVIII^{e}, jusqu'à ce que Chardin s'en empare pour donner des chefs-d'œuvre d'ironie : *Le singe peintre* ou *Le Singe antiquaire* (Louvre, Salon de 1740).

D'aucuns trouveront malicieux de rapprocher ces fontaines du singe au parapluie de la *Fontaine de Vénus au parasol* du jardin de Trianon à Saint-Cloud, telle qu'elle figure sur une gravure de Pérelle dans le recueil des *Vues des plus beaux bâtiments de France* (G –Fig. 107). De l'imitation à la mutation, l'idée de Castiglione (?) pourrait rejoindre l'intention de Pozzo qui, traduisant la vanité des apparences (allusion à la catharsis ?), oppose le singe à la figure féminine antique. Protégées de la retombée des jets d'eau, les statues occupent une position centrale, dominante [Au YMY, les gravures des façades nord et sud de la citerne du Palais de la mer calme (n° 11-12 -Fig. 27-30-

[160] Sous le titre *Che siué* (*Etude de perspective*).

104-105) montrent quatre fontaines au singe, encadrées symétriquement par les saules pleureurs cités plus haut. Deux fontaines comportent deux singes en leur centre, sans attributs apparents, tandis que les deux autres positionnent une statue unique sous le parapluie, comme la Vénus de Saint-Cloud].





Fig. 108-108 bis Tête de singe casqué, marbre, dépôt du YMY, 1983

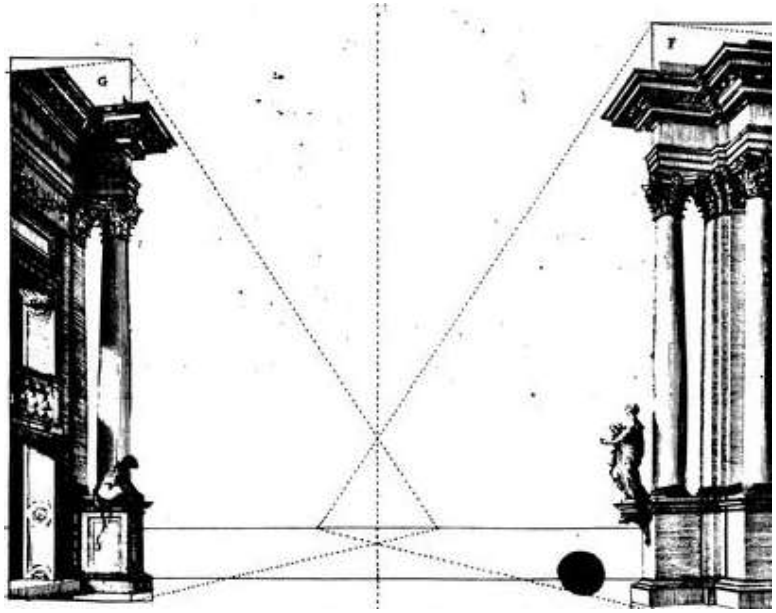


Fig. 109- A. Pozzo, Encadrement de scène, in *Perspective pictorum et architectorum*…, Rome, 1693

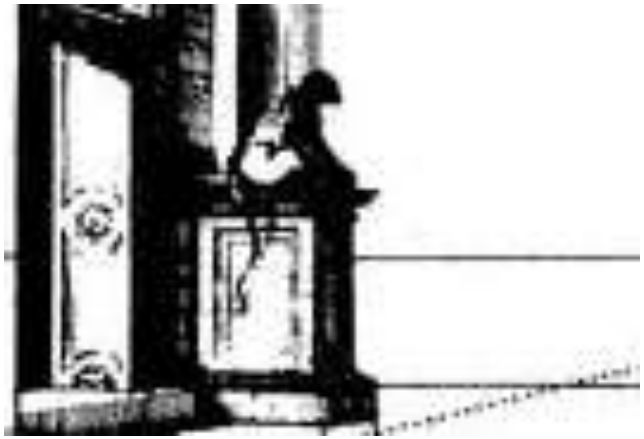


Fig. 110- Singe sur un piédestal (détail de la Fig. 109, A. Pozzo)

L'absence de statues de personnages mythiques, historiques ou allégoriques est une des grandes différences qui caractérise le jardin à l'Européenne du YMY par rapport aux jardins occidentaux, peuplés de statues de marbres. Une énigme n'est toujours pas résolue sur la question de la tête de singe casquée en marbre blanc photographié au dépôt lapidaire du YMY en 1983 (Fig. 108). Nous l'avons rapprochée de l'image de la fontaine au singe au parapluie, mais rien ne prouve l'origine de sa présence sur le site. Pour C. Lancaster[161], les statues des fontaines étaient en métal fondu, comme celles des animaux du zodiaque chinois de la clepsydre et ceux de la chasse du bassin des Grandes eaux.

Trois observations, complémentaires, permettent sans doute de justifier le sujet de la fresque qui décore le mur de la Volière sur la gravure du site n° 6 (Fig. 14-111) : on y voit un grand voilier sombrer dans l'océan déchaîné. D'abord on peut constater, comme pour le thème iconographique précédent, qu'il s'agit d'un sujet récurrent dans la peinture hollandaise et des Pays-Bas méridionaux au XVII^{e} siècle et qui perdura, notamment en France au XVIII^{e} siècle, jusqu'aux fameux tableaux de naufrage de Joseph Vernet. Lié au thème de l'exotisme et des dangers du voyage, cette sorte d'*ex-voto* célèbre la marine dans ses plus audacieuses équipées (Fig. 113).

Ensuite, dans le contexte des missions intercontinentales, comme l'a montré D. Tempère, l'abnégation, le courage et le rôle protecteur miraculeux des missionnaires, suscitent des récits hagiographiques de la vie des saints, les fondateurs des ordres missionnaires qui inspirent, notamment, les jésuites. Ceux-ci « se présentent (…) comme des médiateurs, capables en cas de danger de procéder à des intercessions très efficaces. Saint Ignace ou saint François Xavier sont en effet bien souvent proposés à l'équipage. Leurs interventions miraculeuses en mer sont rappelées dans différentes hagiographies et leur rôle d'intercesseurs maritimes souligné. »[162] « A leur lecture, il est frappant de constater que tout est mis en œuvre afin de dissuader passagers, marins et capitaines de se tourner vers d'autres saints ou d'autres protections. »

Enfin, la gloire de la marine elle-même n'est-elle pas signifiée sur une des plus importantes gravures de Versailles où Pérelle, dans l'axe du bassin d'Apollon vers le couchant (emblème du Roi Soleil), montre le grand canal occupé par la flotte royale, dominée par un grand voilier (B –Fig. 112). L'image scénographique, saisissante[163], ne saurait détourner cependant de l'idée chrétienne qui s'insinue dans l'œuvre laïque des artistes jésuites [Peut-être comme pour l'iconographie du singe décrite plus haut ou le labyrinthe évoqué par A. Durand[164]].

[161] C. Lancaster.

[162] D. Tempère.

[163] « Le bassin d'Apollon est situé au-dessous de l'allée royale qui regarde (sic) l'appartement du roi… »

[164] A. Durand.



Fig. 111- n° 6, détail, *Naufrage* peint sur le mur de la Volière au YMY



Fig. 112- *La Flotte royale* sur le Grand canal à Versailles, Pérelle (détail de la Fig. 19)



Fig. 113- *La Tempête*, W. Vandervelde (C. Norton sculp.)



Fig. 114- *Navire*, bas-relief de la façade de l'église de Macao (détail de la Fig. 71)

L'image de la *Nef* n'est-elle pas courante dans l'art religieux ? Elle s'affirme dans un grand bas-relief sur la façade de l'église de Macao, première attache de Castiglione à la suite de son périple depuis le Portugal (Fig. 71-114)… Sur cette façade du début du XVII^{e} siècle, d'une structure inspirée de celle du Gesù à Rome, la scène du navire est dominée par la présence d'un saint protecteur…

A la valeur artistique unique de l'œuvre de Castiglione, devrait s'ajouter ici une dimension spirituelle insigne, touchante. L'art baroque colonial dans le monde – églises, couvents et palais – était un *instrument* de propagande de la Foi chrétienne et du pouvoir de l'Eglise. L'art oratoire du prêche trouvait son équivalent dans l'expression artistique afin de séduire, d'impressionner les peuples conquis. Rien de tel au Yuanming yuan ! L'idée même d'un délassement culturel *exotique* voulu par l'Empereur, et pour son seul plaisir, révèle une contradiction stimulante dans le processus d'adaptation du baroque, teinté de rococo, destiné au pur divertissement du plus puissant commanditaire d'Extrême Orient. Les artistes religieux avaient parfaitement conscience d'avoir – sur ordre de Rome – été détournés de leur mission évangélique. Certains s'en plaignirent dans des *Lettres édifiantes et curieuses* touchantes. Mais ce serait méconnaître le fatalisme pragmatique des jésuites que d'ignorer leur mise en perspective des contraintes dont ils souffraient. Satisfaire l'Empereur, flatter ses goûts, contribuer à son incomparable prestige et, surtout, bénéficier du privilège de l'approcher, n'était-ce pas parier sur sa mansuétude ? Or la réalisation du jardin à l'européenne du Yuanming yuan correspond à la plus sévère période de persécution des communautés chrétiennes de Chine. A la suite de la Querelle des Rites, la répression qu'entreprit Qianlong contre les convertis chinois s'intensifia : nombre de fidèles et d'ecclésiastiques furent martyrisés. Dans ce contexte, les artistes de la Compagnie de Jésus espérèrent une rémission. En vain.

Sources austro-germaniques du décor des pavillons : structures et ornements d'un Baroque-Rococo

L'étude iconologique et l'analyse stylistique n'impliquent pas nécessairement de convergence, certes. Mais à la recherche d'une légitimité des sources probables communes (notamment à propos de l'origine des estampes qui diffusent telle image réinterprétée ou tel motif récurrent), ces deux démarches en histoire de l'art devraient s'accompagner d'interrogations à caractère géopolitique.

Les artistes jésuites dépendaient de la sphère diplomatique, à partir de Rome mais également des grands états européens chrétiens, relayés par les compagnies commerciales. La question, disons de politique étrangère, dépasse l'objectif de cette étude, mais un seul exemple – en préambule à l'observation des sources austro-

germaniques du « style » des palais à l'Européenne – montre qu'elle donnerait un sens aux *analogies* remarquées entre certaines formes décoratives communes aux constructions du Yuanming yuan et à l'architecture de cour des hauts dignitaires du Saint Empire romain et germanique – dominant encore les Flandres et l'Italie du nord. Les grands architectes Fischer von Erlach et Lucas von Hildebrandt ont une formation romaine et, ne l'oublions pas, les très influents Andrea Pozzo et Francesco Galli Bibiena œuvrent à Vienne, notamment. Le traité d'A. Pozzo n'est-il pas dédié à l'empereur Léopold I^{er} de Habsbourg ?



Fig. 115- C*, III, pl. 100, S. Kleiner, Façade du palais Daun-Kinsky, Vienne (Hildebrandt)

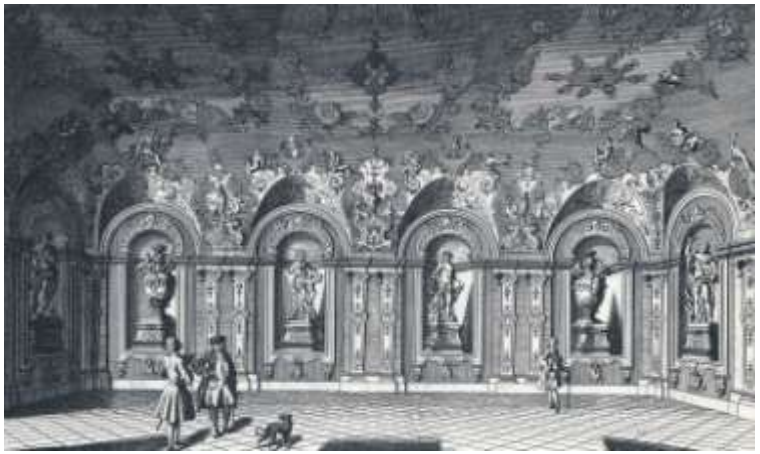


Fig. 116- E*, IV, pl. 4, S. Kleiner, Galerie ouverte au Belvédère, Vienne

Sur les raisons de rechercher la légitimité des sources en Italie et/ou en Autriche, voici un exemple très significatif. A propos du petit muret à rinceaux ajourés, atypiques, qui du parapet du pont se prolonge en rampes sur les montées d'escalier du Belvédère au YMY (n° 8 -Fig. 79-80), la plupart des auteurs ont mentionné comme source, structurelle et ornementale, le très célèbre escalier du château de Mirabell, campagne du prince-archevêque de Salzbourg (Fig. 79). Privé d'un rythme vertical de balustres, le garde-corps déroule ses rinceaux et entrelacs richement sculptés et découpés comme une dentelle de pierre. L'analogie est d'autant plus flagrante que ce dispositif fantaisiste est rare. Pourtant il n'est pas unique : on le trouve à Vienne dans l'escalier du palais Daun-Kinsky, également dû à

l'architecte L. von Hildebrandt. Mais une source commune aux exemples autrichiens et pékinois pourrait bien être la clôture de l'autel de Saint-Ignace au Gesù à Rome (Fig. 117). Les artistes jésuites ne pouvaient ignorer ce chef-d'œuvre dû à A. Pozzo lui-même : comme l'a remarqué A. Schulz[165], la transposition de la dentelle de bronze du modèle romain en entrelacs de *pierre* découpée, rapproche les rambardes dessinées par L. von Hildebrandt et Castiglione… Ce genre de « chassé-croisé » tient lieu de difficulté permanente dans la recherche des sources d'*origine* les plus plausibles d'une conception décorative, d'une structure architectonique ou d'un motif ornemental.



Fig. 117- A. Pozzo, clôture de la Chapelle de S. Ignace, Gesù, Rome.

[165] Cf. A. Schulz qui a relevé l'analogie : l'œuvre est illustrée et décrite dans le traité de Pozzo !

Parallèlement à l'observation des gravures publiées par Fischer von Erlach[166] (cf. A*- Vienne, 1721), nous avons consulté les ouvrages germaniques suivants qui, notamment à partir d'Augsbourg, ont diffusé, dans les trente premières années du XVIII[e] siècle, les meilleurs exemples d'architecture austro-germaniques, dus à des architectes célèbres au service de la cour impériale de Vienne, de celles de Saxe et de Bavière, notamment, mais également celle du Prince Eugène de Savoie dont le principal architecte était L von Hildebrandt[167] :

B*-Matthäus Daniel Pöppelmann[168], *Der Zwinger zu Dresden* [« Planches avec la description des Maisons de l'orangerie royale » de Dresde], Dresde, 1729.

C*-Salomon Kleiner[169], *Das florierende Wien*, [plusieurs volumes dédiés à l'archevêque de Vienne, Sigismund von Kollonitsch, et à l'Empereur Charles VI], Augsbourg, 1724-1737.

D*-Matthias Diesel[170], Kurbayerische Schlösser, [dédié au prince-électeur de Bavière Maximilien Emmanuel], Augsbourg, 1720.

[166] Fischer von Erlach, sculpteur et architecte formé à Rome, dans le sillage du Bernin, de Borromini et de Guarini.
[167] Le Prince Eugène de Savoie, élevé à la cour de Louis XIV, devient à Vienne un des plus hauts personnages, militaire et politique, au service de l'Empire (Fischer von Erlach et Hildebrandt ont été ses architectes).
[168] Matthäus Daniel Pöppelmann, architecte du prince électeur Auguste II.
[169] Salomon Kleiner, dessinateur et raveur à Augsbourg.
[170] Matthias Diesel, architecte, dessinateur de jardins en Bavière.

E*- Salomon Kleiner, *Das Belvedere zu Wien* [dédié au prince Eugène, duc de Savoie et de Piémont, premier ministre d'Etat et maréchal du Saint-Empire], 10 volumes, Augsbourg, 1731-1740. **

[**Ici, les renvois aux légendes des images signalent, après la lettre, le volume et le n° ou la page de la planche gravée. Réf. réédition en fac-similé réduit, Harenberg, 1980-1982]

Nos prédécesseurs ont ouvert la voie à nombre de comparaisons, à partir de compilations rapprochant les éléments sculptés observés sur les gravures du YMY, les détails des photographies anciennes du site et les fragments ou ensembles ruinés encore en place, sans qu'un inventaire n'ait pu être établi. L'absence de fouilles méthodiques et d'une réflexion archéologique (avant le XXI^{e} siècle !), ne facilite pas la restitution des processus de combinaison ou de composition des éléments décoratifs comparables au YMY et dans l'architecture austro-germanique référencée par les gravures. On limitera ici nos observations à quelques *thèmes typologiques* qui, avec l'usage des ordres – on l'a vu plus haut –, organisent en façade le recours à des ornements combinés : la forme et le décor des pilastres et piliers (isolés), le traitement à bossages variés des rez-de-chaussée formant socle, les baies rectangulaires, ovales ou en arcades, les niches à cul-de-four, les balustres, les amortissements, etc.

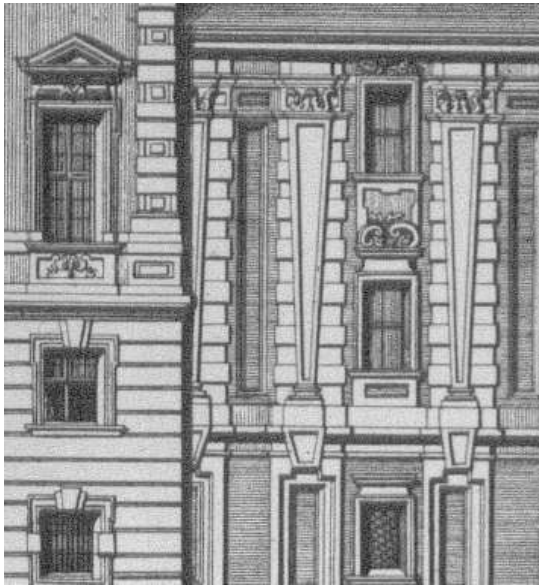


Fig. 118- C*, III, pl. 101, S. Kleiner, « Palatii… S. R. Batthijan », Vienne

En suivant la méthode de Vincent Droguet dans son approche des sources italiennes puisées dans l'art des jardins romains, toscans, vénitiens, piémontais ou lombards – selon la typologie des programmes mis en œuvre –, on constate des analogies similaires avec certains sites austro-germaniques. L'observation vaut également pour l'aspect pavillonnaire des fabriques, la mise en scène des façades par des escaliers ou des cascades (Fig. 68-119), tandis que la présence d'enclos, de labyrinthes et de volières rapproche les deux sources. Toutefois, les gravures de S. Kleiner et de M. Diesel (Belvédère à Vienne, jardins bavarois) montrent souvent de vastes jardins à la Le Nôtre, dans l'esprit de Versailles et non pas du YMY.

Les analogies *stylistiques* relatives au décor de l'architecture sont tout autant sensibles avec l'architecture civile urbaine (Vienne) qu'avec celle des demeures aux champs. La nomenclature des éléments cités plus haut se trouve déclinée, notamment par les grands architectes F. von Erlach et L. von Hildebrandt, sur les façades des plus célèbres palais viennois – mais également dans des intérieurs (Fig. 116-120). On peut indiquer ici quelques-uns de ces motifs récurrents, variés certes, mais emblématiques du style *baroque* viennois ; celui-ci diffère du *rococo* germanique qui dérive davantage de sources françaises (*rocailles*) et romaines (*borrominiennes*) combinées[171]. Retenons que les architectes autrichiens ont une formation romaine, dans la descendance du Bernin, de Fontana, Borromini, Pozzo, et qu'ils suivent une démarche analogue à leurs grands confrères d'Italie du nord, notamment les Piémontais Guarini et Juvarra et les Bolonais Galli Bibiena. Castiglione (formé à Gênes sous l'influence de Pozzo) avec son collègue à Pékin, le Florentin Ferdinando Moggi[172], font eux-mêmes partie de ce grand courant qui a formé de nombreux disciples, produit des traités et fait diffuser les réalisations par l'estampe.

[171] Certains motifs similaires caractérisent également le style de Juvarra, au Palais ducal de Turin notamment.
[172] F. Vossilla.



Fig. 119- C*, II, pl. 70, S. Kleiner, « Horti et Domicilii in Suburbio Josephino ad Hockge », Vienne

Voici, à titre d'échantillons, quelques motifs architectoniques typiques d'un répertoire européen qui, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles a été combattu en France[173], alors qu'il s'épanouissait dans la Péninsule ibérique et les colonies d'Amérique... Les exemples sont ici choisis au plus près des motifs et des effets perceptibles au YMY et dans les gravures de S. Kleiner et de ses confrères allemands.

Tandis que le premier édifice construit au YMY, le Palais des délices de l'harmonie, nous l'avons dit, montre un usage des ordres hiérarchiquement affirmé selon la norme des traités fondateurs (Serlio, Palladio, etc.) – quelle que soit la fantaisie des ornements et des proportions –, deux autres pavillons approchent de très près la

[173] Cf. l'échec du Bernin au Louvre et celui de Guarini aux Théatins à Paris.

légèreté de conception et l'usage de formes constamment affirmées sur les œuvres autrichiennes : l'élégant Belvédère (le nom est déjà évocateur !) et le majestueux Palais de la mer calme (n° 8 et 10-11).

Les pilastres, avec ou sans chapiteaux canoniques (Fig. 50) ou fantaisistes (Fig. 38-65-94), et piliers sans chapiteaux procèdent d'une même esthétique au YMY et dans les chefs-d'œuvre d'Hildebrandt. Les fûts plats sont lisses ou, le plus souvent, décorés d'entrelacs en bas-relief et certains, particulièrement typiques, montrent un contour trapézoïdal évasé vers le haut (Fig. 5-8-30-38-53-96-103-115-115-118-121). Le rapprochement analogique entre les façades viennoises du Belvédère et celles des palais Daun-Kinsky et Batthijan, avec le Belvédère de Castiglione est assez symptomatique. On y trouve également le même usage des bossages réguliers au rez-de-chaussée qui forme socle. Ce bossage, avec des pointes de diamant, alterne également sur les fûts des pilastres d'angle ornés de vigoureuses congélations qui paraissent s'écouler des chapiteaux : solution particulièrement élégante et inventive au YMY (Fig. 5-38).

Les rapprochements, toujours à partir du Belvédère de Castiglione, concernent tout autant la forme des baies (deux grandes sont ovales, par exemple) et le décor des chambranles, linteaux et allèges (Fig. 78-115-116) ; pas de fronton, mais des sculptures en accolades, en chutes d'entrelacs, rinceaux et broderies symétriques, parfois l'usage d'une coquille stylisée. La même observation concerne



Fig. 120- E*, IV, pl. 4, S. Kleiner, Grande chambre de conversation au Belvédère, Vienne

les niches en cul-de-four ornées de coquilles creuses (Fig. 65-120) ou les coquilles en éventail dont un exemple emblématique s'observe au Zwinger de Dresde (Fig. 88-89).

Le goût des mêmes effets et des contrastes s'observe dans les portes monumentales ordonnancées avec des détails de décor très similaires au YMY et à Vienne (Fig. 15-65-69-74-75-76-77). Quant au bossage régulier on le retrouve décliné, associé à l'emblématique pomme de pin, sur les portes symétriques de la scène du théâtre du YMY et celle de la façade d'un palais viennois (Fig. 74-75) : dérivé de l'architecture rustique ou militaire – depuis Serlio – ce bossage vigoureux illustre les valeurs héroïques des commanditaires (tout comme les trophées du trône !)

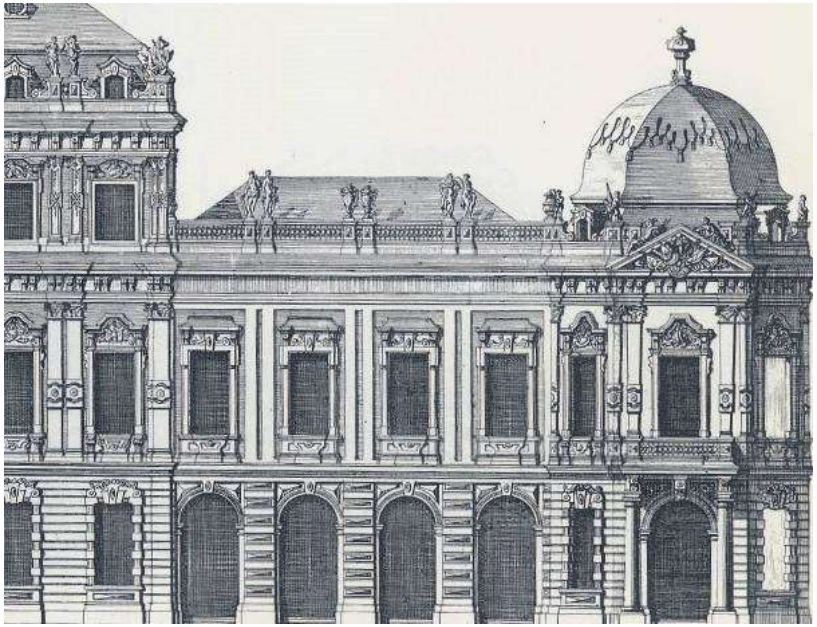


Fig. 121- E*, V, pl. 5, S. Kleiner, Façade du Belvédère, côté jardin, Vienne

Quel contraste, entre le premier pavillon du jardin inspiré par l'architecture savante européenne (n° 1), avec son ordonnance puisée dans les traités, et l'ultime site pittoresque, le théâtre évoquant les conquêtes de Qianlong ! Rapproché en vis-à-vis, l'effet paraît similaire depuis le point de vue du trône – d'esthétique résolument *chinoise* –, encadré du plus *classique* décor de ces jardins, vers le buffet des Grandes eaux résolument *rococo*, mais monumental et unique en son genre (n° 15-16)… Des *Délices de l'harmonie* à la *Perspective à l'est du lac*, vers les pays conquis, les intitulés seraient-ils eux-mêmes emblématiques ?

Un art de cour d'exception, aux « goûts réunis » symboliques ?

A la recherche des *influences* exercées sur l'architecture des jésuites, la plupart des auteurs invoquent la région de naissance, puis celle de formation des artistes, tout en recherchant les modes de diffusion des modèles – traités, recueils d'estampes – mis à leur disposition dans les bibliothèques des différences missions d'Asie et d'Amérique. Nous avons rappelé que certaines sources ibériques étaient souvent mentionnées, par comparaison avec l'architecture religieuse. L'assertion vaut certainement pour les églises construites en Chine. Mais l'origine des sources de cette architecture *coloniale* (très souvent interprétée selon l'inspiration et les moyens techniques des artistes autochtones) se trouve dans les traités classiques (XVI^{e}-XVII^{e} s. – cf. Fig. 70-71) auxquels s'ajoutent, parmi les références romaines de la Contre Réforme, les ouvrages contemporains de celui d'A. Pozzo[174].

Nous récusons, par exemple, l'influence du style *churrigueresque*[175] sur les artistes du YMY, car il s'agit d'une extrapolation – certes somptueuse et originale – des modèles fournis

[174] Cf. R. Carretero Calvo; Á. P. Chenel.
[175] Cf. les fameux retables de J. B. Churriguera.

par A. Pozzo [La colonne torse emblématique du baldaquin de Saint-Pierre du Bernin, qui ressortit à une signature dans les grands retables de Salamanque, est exclue de l'architecture civile de Castiglione, alors qu'elle décore le retable de F. Moggi à l'église Saint-Joseph de Pékin – Fig. 72]. Que la démarche des architectes ibériques ait été parallèle à celle des artistes responsables du baroque européen (austro-germaniques compris) ne fait aucun doute. Mais la nature de la commande *unique* en son genre que Castiglione et ses collaborateurs ont dû satisfaire, leur a inspiré une démarche créatrice lucide et innovante dont, à ma connaissance, il n'existe aucun autre exemple dans le monde. C'est pourquoi l'approximation stylistique dont on a le plus souvent taxé cette architecture de cour ne convient pas, qu'elle soit dépréciative, étonnée ou embarrassée sous couvert d'exotisme. Le talent de Castiglione architecte[176] et de son équipe dans la réalisation de ce chef-d'œuvre d'invention et d'exécution s'explique – ou se démontre – par trois considérations que nous avons essayé d'exploiter dans cet essai d'interprétation stylistique.

D'abord, en nous appuyant sur l'analyse in situ et l'interprétation de P. Jonathan et A. Durand, qui expliquent et la conception d'ensemble de la succession des jardins et le caractère volontairement expressif d'un programme adapté à la sensibilité chinoise. Symétrie, tracés géométriques et hiérarchie des effets, à l'occidentale, s'exposent à la sensibilité chinoise avec variété, surprise et juxtaposition / fusion des deux traditions constructives. Pour mieux s'en convaincre, il aurait fallu qu'une véritable démarche archéologique restituât la polychromie des matériaux (céramiques, enduits) qui accompagnait à l'origine les grandes parties sculptées de pierre grise ou de marbre, souvent *monolithe* et sans exemple équivalent dans l'architecture européenne.

Ensuite, en distinguant un *modèle* emblématique (Versailles) des *sources* d'inspiration baroque, formelles, de l'architecture et du décor des palais à l'occidentale, nous avons pu relativiser la part symbolique de l'imitation des buffets d'eau et bosquets isolés « à la française » – à partir des gravures de Pérelle, notamment. Pas la moindre imitation exacte n'est discernable dans l'architecture de Castiglione, ni du modèle ni des sources dispersées à partir de l'Italie. C'est vrai dans les formes réinterprétées – et dont l'exécution « à la chinoise » peu accuser le trait ! – comme pour le programme inventé par Castiglione (et Benoist, le fontainier) dans certains points de vue : nulle part ailleurs n'existe un trône de jardin mis en scène face à un grand buffet d'inspiration rocaille ou un canal à la place du parterre d'un théâtre [le choix d'un labyrinthe maçonné est aussi à prendre en compte]…

Enfin, le concept de « goûts réunis » qui, comme en musique dans la première moitié du XVIII[e] siècle[177], signale la volonté de fondre harmonieusement deux traditions à l'origine opposées, l'italienne et la française, doit inspirer aux historiens de l'art une

[176] La part d'intervention de son collègue F. Moggi n'a jamais pu être évaluée.

[177] Cf. F. Couperin, *Les Goûts réunis,* recueil de dix suites publiés en 1724.

méthode d'analyse analogue à celle des musicologues. Qui s'en soucie ? La question nous paraît fondamentale car, non seulement elle clarifie la transmission du *goût* à cette époque, mais elle rejoint des postures politiques, religieuses et philosophiques de l'esprit des Lumières. Si l'on ajoute à cette conception esthétique la manière chinoise qui y est associée, on comprend que la comparaison s'impose avec les œuvres, religieuses ou profanes des meilleurs missionnaires musiciens – T. Pedrini et J. M. Amiot, par exemple.

Quoi de plus naturel finalement, qu'en s'inspirant du prestige de Versailles (attesté par l'envoi des gravures par Louis XIV), les artistes jésuites ont su créer un style personnel, parfaitement adapté au désidératas de leur prestigieux commanditaire, et pour son seul plaisir. Entre les années 1690 et 1750, les sources du baroque italien (tempéré par l'influence des décorateurs *Rocaille* français) s'épanouissent dans toutes les cours européennes. Parmi les plus prestigieuses, celle de Vienne doit beaucoup au mécénat du prince Eugène de Savoie. C. Lancaster[178], qui le nomme à propos de son protégé L. von Hildebrandt, ne retient que l'éducation à Versailles dans sa jeunesse de cet homme d'Etat, diplomate, grand collectionneur éclairé et chef suprême des Armées du Saint-Empire… Un souverain-guerrier comme Qianlong ne pouvait ignorer le prestige de ce prince, devenu l'ennemi de la France, tout en jouissant de la culture universelle de celle-ci. L'art de gouverner s'exprime aussi par les commandes artistiques et, par exemple, certains auteurs ont rapproché des œuvres emblématiques, voulues par Qianlong, des meilleures traditions européennes dans ce domaine : les *Conquêtes de l'empereur de Chine*, suite d'estampes exécutées à Paris sous la conduite du graveur du roi, Cochin-fils (à la demande du ministre Bertin auprès du directeur des Bâtiments de Louis XV) et le portrait équestre peint de l'Empereur, dans la meilleure tradition occidentale depuis les Romains[179] ! Deux œuvres de Castiglione ou supervisées par lui, aux « goûts réunis »…

L'architecture, volontairement, ne saurait échapper à ce phénomène symbolico-esthétique typique de l'art des missionnaires. Mieux, compte tenu des visées de leur apostolat, leur démarche créative s'apparente à l'ouverture qu'entretiennent des pratiques religieuses tolérantes. Du côté européen, en pleine Querelle des rites, on pouvait l'approuver, justement comme le prince Eugène de Savoie qui « appréciait l'attitude libérale des jésuites envers la vie spirituelle de la Chine ancienne » – alors même « qu'il recherchait l'unification de l'héritage chrétien et de l'humanisme dans le catholicisme. »[180]

Le site des palais à l'Européenne du YMY, si *particulier* – au sens étymologique – concrétise dans un lieu privé la pensée imaginative de son commanditaire, Qianlong, empereur tout puissant mais également poète exercé à la contemplation. C'est ce qu'illustre certainement l'architecture des « goûts réunis » savamment concoctée

[178] C. Lancaster, p. 312.

[179] Cf. M. Pirazzoli T' Sterstevens, 1969 ; F. Vossilla, 2018.

[180] J. Kalmar, p. 202. Le prince était également gouverneur des Pays-Bas autrichiens.

par les artistes occidentaux à son service. Alors, la question stylistique, traditionnelle, apparaît subsidiaire dans l'approche du goût qui est un sentiment du *Beau*[181]. C'est ce postulat qui conduit les variations esthétiques de l'art européen postérieur à la Renaissance – notamment dans la relativité de l'équilibre recherché entre l'art antique, *modèle* initial, et l'imitation de la nature idéale, poétique.

Un poème de Qianlong, traduit et imprimé en France par le Père Amiot, fit grand bruit dans la sphère des philosophes (Voltaire s'en entretient dans sa correspondance avec Frédéric II de Prusse et Catherine II de Russie !)[182]. « Le lecteur français apprend, tout à fait médusé, que Kien-Long (sic) est à la fois le meilleur des monarques et le plus fécond des poètes. »[183] François Jacob, auteur d'une étude sur la réception de ce texte, insiste sur la question de la traduction et de l'interférence des goûts qui peut en résulter. « Une investigation plus poussée, entreprise par un historien de l'art, permettrait aussi de décoder l'influence de l'art européen sur certaines formes de description chinoises (découverte de la perspective, effets de relief…). Le texte de l'empereur serait alors le pôle vivant d'un échange culturel nullement réalisé jusqu'ici »[184].

L'architecture de Castiglione, voulue par Qianlong, échapperait-elle à cette quête ? Un début de réponse serait à trouver dans le célèbre *Essai sur l'architecture* du jésuite français M. A. Laugier qui, comme l'Abbé Batteux, rappelle que l'art est un langage[185].



Fig. 121, Tête de rat, bronze provenant du zodiaque de la clepsydre du YMY (ancienne collection P. Bergé et Yves Saint Laurent)

[181] C. Batteux.
[182] *Eloge de la ville de Moukden et de ses environs*, Paris,1770.
[183] F. Jacob, p. 95.
[184] *Ibid*. p. 99.
[185] Cf. D. Rabreau, 2004 et 2010.



Fig. 122, J.-A. Stockmann [del.] et Klauber frères [sculp.], Frontispice du *Novum Testamentum* (1748, Augsbourg)

Orientation bibliographique

M. Adam, *Yuen Ming Yuen. L'œuvre architecturale des anciens jésuites au XVIII*e *siècle*, Pékin, 1936.

J. Barrier, *William Chambers. Une architecture empreinte de culture française*, Paris, 2010.

J. Barrow, *Voyage en Chine formant le complément du voyage de Lord Macartney*, Paris, éd. Buisson, 1805, 3 vol.

C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1747.

A. Battisti (éd), *Andrea Pozzo*, Actes du colloque (Trente 1992), Milan-Trente 1996.

G. Bazin, *Destins du baroque*, Paris, 1968.

P. F. Bertrand, « La seconde tenture chinoise tissée à Beauvais et à Aubusson : relations entre Oudry, Boucher et Dumons », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre, 1990, p. 173-184.

C. et M. Beurdeley, *Castiglione, peintre jésuite à la cour de Chine*, Paris, 1971.

Y. Bottineau, *L'Art baroque*, Paris, 1986.

A. Braham, *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, éd. Berger Levrault, Paris, 1982 (1ère éd. en anglais, Londres, 1980).

E. Brugerolles et D. Guillet, « Recueils gravés d'architecture et de décoration en Allemagne au XVIII[e] siècle : à propos d'un groupe de dessins de l'Ecole des Beaux-Arts », *Revue du Louvre*, n° 2, 1988.

N. Carboneri, *Andrea Pozzo, architetto (1642-1709)*, Trente, 1961.

R. Carretero Calvo, *Recepción del tratado del jesuita Andrea Pozzo en Aragón*, Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte, 2017.

Á. P. Chenel, *Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica*, Departamento de Historia del Arte y Patrimonio Instituto de Historia, CSIC, Madrid, s. d.

C.-B. Chiu, *Yuanming yuan. Le jardin de la clarté parfaite*, Besançon, 2000.

C.-B. Chiu et J. Christiany (dir.), *Protection et mise en valeur des jardins historiques en France et en Chine* (actes des colloques de 1997 et 2000, Pékin), Ed. (bilingue) de La Forêt, Pékin, 2 vol. 2001-2002.

T. Choutzé, « Pékin et le nord de la Chine », Revue *Le Tour du Monde*, 1876.

G. Combaz, « Les Palais Impériaux de la Chine », ASRAB, Vromant, Bruxelles, 1909.

E. Corsi, « Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing », Rome, *Artemide*, 2011, p. 233-243.

J. Dehergne, « La Bibliothèque des Jésuites français de Pékin au premier tiers du XVIII[e] siècle », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, LVI, Paris, 1969.

L. F. Delatour, *Essais sur l'architecture des Chinois, sur leurs jardins*…, Paris, 1803.

V. Droguet, « Les Palais Européens de l'empereur Qianlong et leurs sources italiennes », *Histoire de l'art*, n° 25-26, mai 1994, p. 15-28.

A. Durand, « Restitution des palais européens du Yuanmingyuan », *Arts asiatiques*, tome 43, 1988. p. 123-133.

E. Faure, *Histoire de l'art*, Paris, 1919-1921 (éd. Paris, 1985-1987 et 2010).

A. Félibien, *Description de la grotte de Versailles*, Paris, 1672 (rééd. 1674).

J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur* (éd. bilingue allemand-français), Vienne, 1721.

V. Fris-Larrouy *D´un soleil à l´autre. Jean-Denis Attiret missionnaire jésuite peintre de l´Empereur de Chine*, Paris, 2017.

G. Genest, « Les Palais européens du Yuanmingyuan : essai sur la végétation dans les jardins », *Arts asiatiques*, tome 49, 1994, p. 82-90.

S. Giedon, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, Munich, 1922.

C. G. Guarini, *Disegni d'architettura*, Turin, 1686.

C. G. Guarini, *Architettura civile divisa in cinque trattati, opera postuma*, Turin, 1737.

M. de Guignes, *Voyages à Péking, Manille et l'Ile de France faits dans l'intervalle des années 1784 à 1801*, 3 vol, Paris, 1808.

J. Harris et M. Snodin (sous la dir. de), *Sir William Chambers, Architect to George III*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1996.

L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, éd. Picard, 1946-1957, 7 tomes.

Comte d'Hérisson, *Journal d'un interprète en Chine*, Paris, 1886.

E. Huc, *Le christianisme en Chine*, Paris, 1858.

F. Jacob, « Kien-Long, poète d'empire », Revue *Dix-huitième siècle*, n° 23, 2004, p. 93-105.

P. Jonathan et A. Durand, « La promenade occidentale de l'empereur Qianlong », *Le Yuangming yuan. Jeux d'eau et palais européens du XVIII*^{e} *siècle à la cour de Chine*, sous la dir. de M. Pirazzoli-T'Serstevens, Paris, 1987, p. 19-33.

G. Joudiou, « Contant d'Ivry et les jardins classiques au XVIII^{e} siècle » in *Jardins du Val-d'Oise*, Paris, 1993.

F. Kimball, *Le style Louis XV. Origines et évolution du rococo*, Paris, éd. Picard, 1949.

J. Kalmar, « La bibliothèque du prince Eugène de Savoie », *Dix-Huitième Siècle* Année 1993, n° 25, p. 199-206.

C. Lancaster, « The ''European palaces'' of Yuan Ming Yuan » [traduit en français intégralement], *Gazette des Beaux-arts*, 1948, p. 261-314.

C. Lee, *Visions de l'Empire du Milieu au 18e siècle en France. Illustrations des* Mémoires concernant les Chinois*, 1776-1791*, Louvain-la-Neuve, 2016.

Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus, Recueils I à XXXIV (1703-1776) – BnF.

G.-R. Loehr, « Castiglione pittore di corte », *Marco Polo*, III, 1940, p. 24-33.

G.-R. Loehr, « Missionary artists at the Mandchou court », *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 1962-1963.

G.-R. Loehr, « Traits d'influence française en Chine au dix-huitième siècle », *Art de France*, n° III, 1963, p. 162-169.

G.-R. Loehr, « L'artiste Jean-Denis Attiret et l'influence exercée par sa description des jardins impériaux », *La Mission française de Pékin au XVIIIe siècle*, Actes du colloque international de Sinologie (20-22 sept. 1974), Paris, 1976.

F. Loyer, *Le Siècle de l'industrie*, Lausanne, 1983.

G. Mabille, « La ménagerie de Versailles et le Trianon de Porcelaine : un passé restitué », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, 1999, n° 2, p. 66-73.

C. -B. Malone, *History of the Peking Summer Palaces Under the Ch'ing Dynasty*, Illinois Studies in the Social Sciences, vol. XIX, n° 1-2, 1934.

M.-T. Mandroux-França, « Information artistique et mass-média au XVIIIe siècle : la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal », *Bragara Augusta*, vol. XXVII, Braga, 1974.

J.-F. Michaud, *Biographie universelle*, Paris, 1811-1828, tome X.

C. Mignot et D. Rabreau (sous la dir. de), *Temps Modernes, XVe-XVIIIe siècles, Histoire de l'art*, t. III, Paris, Flammarion, 1996.

C. Mignot, « Baroque », « Classique/classicisme/néo-classique/néo-classicisme », dans *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, dir. Barbara Cassin, Paris, 2004, p. 157-160 et 225-227.

P. Minguet, *Esthétique du Rococo*, Paris, éd. Vrin, 1966.

M. Mosser, J. Barrier et C. B. Chiu, « Introduction », in *Aux jardins de Cathay. L'imaginaire anglo-chinois en Occident*, Besançon, 2004.

E. d'Ors, *Du baroque*, Paris, 1936.

E. Panovski, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1967.

R. Picard, *Les peintres jésuites à la cour de Chine*, Grenoble, 1973.

M. Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione 1688-1766: peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris 2007.

M. Pirazzoli-T'Serstevens, *Gravures des conquêtes de l'empereur de Chine K'ien-Long* au Musée Guimet, catalogue d'exposition, Paris, Musée Guimet, Paris, 1969.

M. Pirazzoli-T'Sterstevens, « Les palais européens, histoire et légendes », *Le Yuangming yuan. Jeux d'eau et palais européens du XVIII^e siècle à la cour de Chine*, sous la dir. de M. Pirazzoli-T'Serstevens, Paris, 1987, 6-10.

N. Pevsner, « The Egypt Revival », *Studies on Art, Architecture and Design*, vol. 1, New York, 1968.

Andrea Pozzo, Nouvelle édition fac-similé des deux volumes : *Perspectiva pictorum et architectorum*, (1693-1700), avec essai d'introduction par P. Dubourg Glatigny, Trente, 2009.

D. Rabreau et M. R. Paupe, « Un style original ou les ''goûts réunis'' », *Le Yuangming yuan. Jeux d'eau et palais européens du XVIII^e siècle à la cour de Chine*, sous la dir. de M. Pirazzoli-T'Serstevens, Paris, Edition Recherches sur les Civilisations, 1987, 14-18.

D. Rabreau, « Une méthode d'analyse stylistique des palais européens du Yuanming yuan », *Protection et mise en valeur des jardins historiques en France et en Chine* (…) Ed. de La Forêt, Pékin, vol. 2, 2002, p. 157-167.

D. Rabreau et M. Gallet, « La chaire de Saint-Sulpice. Sa création par De Wailly et l'exemple du Bernin en France (...) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1971 (Paris, 1974).

D. Rabreau, « Laugier, le *pittoresque* et la tentation du paysage », *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, gta Verlag, Zürich, 2004, p 40-57.

D. Rabreau, « Du ''goût à la grecque'' sous Louis XV à la perception d'une symbolique gallo-grecque » et « Editorial, ''L'architecture antique entre Humanisme et Lumières », avec F. Lemerle et Y. Pauwels, *Revue de l'art* [n° spécial consacré à ''L'architecture antique à l'époque moderne''], 2010, n° 170, p. 5-10 et p. 41-52.

D. Rabreau, « Le ‘’pré-éclectisme’’ renaissant de l’architecture française. De la Révolution à la Restauration (1789-1830) », revue *Ricerche di Storia dell’arte* (‘’La costructione du uno stile. Architectura tra Francia in età napoleonica”), n° 105, 2011, p. 5-24.

L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français* , Paris, 1924-1933.

M. Roland-Michel, *Lajoue et l’art rocaille*, Paris, éd. Arthéna, 1984.

A. Riegl, *Le Culte moderne des monuments Son essence et sa genèse, «* Avant-propos » de Françoise Choay, Paris, 1984 (Ed. originale en allemand, *Der moderne Denkmalkultus*, *Vienne*, 1903).

J. Rykwert, *On Adam’s House in Paradise* (...), New York, 1972 (éd. en français, Paris, 1976).

A. Schulz, *Hsi Yang Lou. Untersuchungen zu den « Europäischen Bauten » des Kaisers Ch’ien-Lung*, Würzbourg, éd. Université de Würzbourg, 1966.

O. Siren, *Les palais impériaux de Pékin*, 3 vol., Paris-Bruxelles, 1926.

W. Szambien, *Le Musée d’architecture (1776-1836)*, Paris, éd. Picard, 1988.

V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957.

D. Tempère, « Marins et missionnaires face aux dangers des navigations océaniques au XVII^{e} siècle : Catastrophes, recours matériels et médiations spirituelles », *e-Spania* [En ligne], 2011, http://journals.openedition.org/e-spania/20832.

J.-B. Thierry, « Catalogus Bibliotheca Domus Pe-Tang (...) », 1862, *Monumenta serica*, vol. IV, 1939-1940.

R. Thiriez, « Les Palais européens du Yuanmingyuan à travers la photographie : 1860-1940 », *Arts Asiatiques*, 1990, p. 90-96.

J. Thomson, *Dix ans de voyages dans la Chine et l’Indo-Chine* (…), Paris, 1877.

A.-E. Van Braam Houckgeest, *Voyage de l’Ambassade de la Compagnie des Indes orientales hollandaises vers l’empereur de la Chine en 1794 et 1795*, Paris-Strasbourg, 1798, 2 vol.

J. Van den Brandt, « La Bibliothèque du Pé-t’ang, note historique », *Monumenta serica*, vol. IV, 1939-1940.

P. Varin, *Expédition de Chine*, Paris, 1862.

H. Verhaeren, *Catalogue de la Bibliothèque du Pé-t'ang,* Pékin, éd. Imprimerie des Lazaristes, 1949.

V.-M. Villegas, *El Gran Signo Formal del barroco*, Mexico, éd. Université de Mexico, 1956.

I et J.-L. Vissière *Lettres édifiantes et curieuses de Chine*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1979.

F. Vossilla, « Il pittore venuto dall'Occidente del Mare e il suo imperatore », *Giuseppe Castiglione, gesuita e pittore nel Celeste Impero* (A. Andreini, dir.), Edizioni Feeria, Firenze 2015, p. 101-124.

F. Vossilla, « Some notes regarding Giuseppe Castiglione and Ferdinando Moggi as architects in Beijing » et « Artistic diplomacy during and after the Rites Controversy », *Ferdinando Moggi (1684-1761) architetto e gesuita fiorentino in Cina*, Actes du colloque de l'Accademia delle Arti del Disegno (Firenze 13 febbraio 2017), Firenze 2018, p. 63-86 [bibliographie].

H. Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, 1967 (éd. originale en allemand, 1888).

EPILOGUE

En septembre 1983, la mission française diligentée par le Ministère des Affaires étrangères à la demande de la Municipalité de Pékin, à laquelle j'ai participé, avait pour but d'expertiser (ou d'évaluer) la valeur d'art des ruines de l'architecture « à l'européenne » du YMY. Pourquoi ?

L'étude ci-dessus tente de justifier, positivement, l'intérêt esthétique exceptionnel et l'originalité de ces vestiges monumentaux, alors que les commentateurs antérieurs, depuis un siècle environ, n'en avaient donné qu'une appréciation subjective, à la fois floue, dubitative, voire dépréciative – quel que soit l'intérêt croissant que l'on ait accordé à ce « jardin de ruines », unique en son genre. Evoquée du temps de sa splendeur au XVIII^{e} siècle par des gravures « à l'occidentale », puis photographiée au fur-et-à-mesure des dégradations postérieures au sac criminel de la soldatesque franco-anglaise (1860), l'architecture *baroque* des artistes jésuites entrait dans le champ des études sur le Baroque international, « style » enfin apprécié par la culture d'histoire de l'art occidentale. Rien d'équivalent dans la culture chinoise et, encore moins, dans la perspective d'entretenir un site dégradé, dans un ensemble dévasté dont l'architecture chinoise avait complètement disparu. Or la mission de 1983 a coïncidé avec deux faits concomitants qui ont suscité un changement de perspective, à la fois patrimonial et esthétique.

D'abord, la prise de conscience des autorités politiques chinoises que ces ruines « à l'européennes » – seuls vestiges encore bien visibles de l'immense palais d'été anéanti par les Occidentaux – étaient un *patrimoine* à préserver et, désormais, à « mettre en valeur ». Cette prise de conscience se trouvait en phase avec l'expansion rapide du tourisme dans le phénomène d'ouverture à l'Occident de l'idéologie communiste. Toutefois, aucune tradition autochtone n'offrait d'exemple à l'*exploitation* de ce rare témoin de l'histoire tragique de la nation : le culte des ruines à l'occidentale n'entrant guère dans l'idéologie patriotique chinoise légitimement entretenue. Premier dilemme : pouvait-on réhabiliter le site sans le restaurer ? Et pour montrer quoi au public ? Second dilemme : restaurer ou restituer (reconstruire), en incorporant des fragments d'architecture aujourd'hui privés de leur raison d'être, à l'origine, c'est-à-dire la féérie des jets d'eau et les plantation pittoresques et paysagères d'accompagnement ?

Ensuite, dans l'idée de la préservation d'un patrimoine environnemental *vivant* – les « jardins historiques » – l'Occident mettait en œuvre une réflexion et un processus d'intervention à l'usage des politiques : colloque international de Fontainebleau (1971) suivi de la Charte de Florence (1981) élaborée par le Comité international des jardins historiques – ICOMOS-IFLA [cf. Colloques de Pékin, 1997-1999, C. B. Chiu, 2002]. Trois points de vue se trouvèrent d'emblée confrontés dans d'infinies arguties dialectiques sur la gestion de ce patrimoine jugé, à juste titre, fragile et changeant… Intégrant des vestiges de *fabriques*, massives, le jardin à l'européenne du YMY devait-il être ouvert au public selon les normes adoptées pour les sites gréco-romains, par exemple ? Accentuée par la différence de sensibilité entre la culture chinoise et l'occidentale, l'idée patrimoniale *patriotique* (devoir de mémoire d'une humiliation

irrémédiable), mise en avant par les politiques chinois, a d'abord donné lieu à une intervention intempestive (c'est-à-dire, sans fouilles scientifiques et/ou réflexion d'ensemble sur la nature de ce « jardin » artistiquement exceptionnel) : la reconstruction complète à partir de la gravure de 1783 du labyrinthe, dont aucun vestiges ne subsistait. Polémique assurée, pour cause de reproduction « à l'identique » (en réalité approximative), évidemment indiscrète ! In situ, en 2002, j'ai pu constater que certains historiens chinois des jardins n'étaient pas convaincus de la réussite de cette intervention et craignaient pour l'avenir…

Voilà donc plus de vingt ans que je n'ai pas eu une connaissance directe du site « en cours d'aménagement » (?) pour le tourisme. Les informations (reportages photographiques, films, articles de presse et études universitaires, innombrables dans la communauté anglo-saxonne des chercheurs, notamment), les témoignages glanés sur internet ne donnent pas l'impression d'une mise en valeur de l'histoire de l'art dans la sensibilisation du public. Certaines excavations récentes, le remontage de vestiges au niveau des assises de certaines façades [La clepsydre (fig. 28), la façade sud du Palais des délices de l'harmonie] ou la construction de murs en meulière grossière [(Fig. 25), incompatibles avec la *poésie* des trophées de marbre du trône, par exemple] montrent une improvisation – ou une attente ? – que confirme le non respect des espaces livrés au sympathique gambadement des groupes scolaires (Fig. 2). Certes, comme le rappellent les chercheurs américains, sectateurs du poststructuralisme à la Michel Foucault, le jardin est une *hétérotopie* dont on ne saurait trop définir le rôle, surtout s'il s'encombre de ruines mémorielles (!). Toutefois, les Palais à l'européenne du YMY semblent avoir échappé à cette *Disneyfication* (N) – en anglais – que le capitalisme inflige à la culture de masse. Attention, ce n'est pas un mythe, comme le prouvent deux des grandes fabriques à l'Européenne construites, grossièrement mais artistiquement illuminées, à plus de 2000 kilomètres de Pékin dans un parc d'attraction de la ville de Zhuhai, perle de la *Riviera* chinoise, à deux pas de Macao !

Daniel Rabreau

(N) Haiyan Lee, "The ruins of Yuanmingyuan:or how to enjoy a national wound", *Places of Memory in Modern China, History, Politics, and Identity,* Edited by Marc Andre Matten, Boston, 2012, [https://www.academia.edu/26646889/7…].



Fig. 123 –T. G. J. Duvivier, *La Table de l'Architecte* (Musée Norton Simon Art Fondation, Pasadena, Californie)

TABLE DES MATIERES

Avertissement……p. 2

Introduction…….p. 9

Repenser et exploiter la méthode d'histoire de l'art comparée, p. 10

CHAPITRE 1……. p. 13

Fortune critique de l'art des missionnaires à la cour de Qianlong

Sources et modèle, p. 15

Relecture des Lettres édifiantes (1747-1789), p. 17

L'effet Versailles : modèle symbolique, p. 25

CHAPITRE 2……. p. 41

Historiographie d'une approche stylistique de l'architecture « comparée »

Delatour et son temps : la critique idéalisée à l'issue du siècle des Lumières, p. 41

Le texte de L'Essai, p. 48

Le parallèle des « styles » au XVIII^e^ siècle, p. 52

Analyse de la critique de Delatour : les « goûts réunis », p. 55

CHAPITRE 3 ……p. 65

Perspectives historiques et stylistiques sur l'« art baroque »

-De l'Eclectisme à l'invention du Baroque, p. 66

-Les aléas du « style » baroque, p. 71

CHAPITRE 4 ……p. 87

Les « goûts réunis » à l'Européenne

-Une composition harmonieuse, savante, p. 88

-Typologies des sources italiennes revisitées, p.94

-L'effet Versailles : partis, structures architectoniques et décor des buffets d'eau et fontaines, p. 102

-Sources austro-germaniques du décor des pavillons : structures et ornements c'un Boroque-rococo, p. 116

-Un art de cour d'exception, aux « goûts réunis » symboliques ?, p. 122

Orientation bibliographique…….. p. 127

Epilogue…….p. 134

Table des matières….p. 137