

## Joseph-Marie Vien (1716-1809) et ses nobles Chinois

Anthony Wall  
University of Calgary

En France ancienne, la représentation des étrangers ressortissant de l'Extrême Orient prend des tournures remarquables durant la décennie 1740-1750, et ce pour plusieurs artistes de l'époque. Nous nous proposons de suivre deux artistes : l'un, parisien, François Boucher (1703-1770) qui, durant les années 1740-1750, n'est pas encore premier peintre du roi ; l'autre, montpelliérain, Joseph-Marie Vien (1716-1809) est lauréat du prix de Rome à l'époque qui nous intéresse. En ce qui concerne l'évolution de la représentation des Orientaux, nous voudrions dans notre étude *passer par Boucher* pour ensuite *arriver à Vien* : ce dernier artiste, moins connu que Boucher, propose, au milieu du Siècle des Lumières, une perspective curieuse permettant de faire voir, par la fiction (dans une espèce de *Gedankenexperiment* visuel) et de manière remarquablement éclairée, l'étrangeté asiatique.

Même si, au Siècle des Lumières, François Boucher est, sans le moindre doute, le plus grand peintre des chinoiseries de tout genre, il ne faudra pas voir le jeune Joseph-Marie Vien comme un simple *imitateur* de Boucher. En mettant côte à côte ces deux artistes, l'un plus jeune que l'autre, on voit plutôt qu'en France, au milieu du Siècle des Lumières, coexistent au moins deux imaginaires *fondamentalement différents* de concevoir par la fiction l'extrême étranger.

Nous commencerons, dans un premier temps, par considérer quelques-unes des centaines de « chinoiseries » peintes, gravées ou dessinées par François Boucher durant les années 1740, fixant ensuite notre attention sur une série importante de toiles peintes par l'artiste parisien en 1742, compositions qui étaient destinées à devenir des tapisseries. Soulignons d'abord que ces tapisseries chinoises étaient en fait conçues comme futurs cadeaux de la part du roi de France, Louis XV, pour l'Empereur de Chine ; dans un second temps, nous évoquerons quelques dessins et tableaux exécutés par Vien vers 1748 durant son séjour d'études en Italie.

### François Boucher et ses illustres chinoiseries

En 1742, il faut savoir que François Boucher n'en est vraiment plus à ses premières chinoiseries : beaucoup plus jeune, c'est-à-dire vers 1730-1731, il avait déjà réalisé une remarquable série de gravures d'après les célèbres chinoiseries peintes par Jean-Antoine Watteau, lesquelles faisaient alors partie des décorations commandées par Jean de Jullienne pour le Château de la Muette (voir Scott et Tillerot). Ensuite, à partir de 1738, Boucher avait dessiné, pour ensuite les graver, de multiples planches pour son propre *Recueil de diverses figures chinoises du Cabinet de Fr. Boucher peintre du roy dessinées et gravées par lui-même* (voir Hyde et Ledbury 105-107). Quand nous arrivons à l'an 1742, le jeune dessinateur de Chinois, François Boucher, est devenu un artiste à la mode : lui et son atelier sont complètement submergés par un nombre incalculable de commandes tous azimuts. Et parmi celles-ci, le futur premier peintre du roi en reçoit une, extrêmement prestigieuse, venant de la part de la manufacture royale de Beauvais.

Il s'avère que la manufacture voudrait de l'artiste une suite de peintures à sujets chinois destinées à servir de cartons de tapisseries. Nous voudrions nous

attarder sur ces œuvres pour signaler l'attitude pour le moins curieuse dont a fait preuve Boucher pour répondre à cette commande importante. D'une dizaine de tableaux exécutés pour cette commande, neuf en sont conservés dans le beau Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de la ville de Besançon (Ananoff et Wildenstein vol. I, 338). On est frappé, lors d'un regard attentif de ces œuvres, par certains aspects pour le moins « cavaliers ». En témoigne, par exemple, le peu d'exactitude réaliste dans les compositions qui sortent de son atelier. Dans plusieurs de ces tableaux – prenons par exemple *L'Audience de l'empereur de Chine*, *Le Mariage chinois*, *Le jardin chinois* ou *La Foire chinoise* –, on a presque l'impression d'assister à la joie d'un jeune enthousiasmé par l'idée de faire son premier voyage à l'étranger. Pour dire les choses un peu plus crûment, le plus grand problème des chinoiseries de François Boucher que l'on voit aujourd'hui dans le Musée de Besançon, c'est que l'artiste français n'a manifestement jamais voyagé jusqu'en Asie, et certainement pas jusqu'en Chine. Lorsque Boucher se met à imaginer, dans le mode fictionnel de production qui est le sien, des scènes de la vie en Chine, il imagine la vie française qu'il reproduit ensuite, parfois de manière assez mécanique, avec une mauvaise sauce aigre-douce à la chinoise.



Fig.1 *L'audience de l'Empereur chinois* (Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie)<sup>1</sup>

À titre d'exemple, dans *L'Audience de l'empereur de Chine* (fig. 1), on peut certes admirer plusieurs détails justes que l'artiste avait de toute évidence bien étudiés, en particulier certains costumes chinois ou des reproductions de céramiques, dont il aurait eu le loisir de lire la description minutieuse dans des récits illustrés de son époque ou même d'observer dans certaines pièces décoratives qu'il aurait vues à Paris. Regardons par contre l'étonnant turban porté par un vieillard debout à droite de l'empereur ou la coiffure frappante qui est celle d'une des concubines de l'empereur assise près de lui. À voir de tels détails, on se croirait plus volontiers en Perse qu'en Chine, comme si l'artiste, pressé, se contentait de « faire chinois » en pratiquant un « faire oriental » un

---

<sup>1</sup>Nous remercions le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon de nous avoir gracieusement donné la permission de publier cette image.

peu trop facile, et surtout sans faire grand cas des différences énormes existant entre les parties disparates de cet énorme continent qu'est l'Asie.

Conservateurs du Musée de Besançon pendant les années 1990, Matthieu Pinette et Françoise Soulier-François soulignent très clairement cette situation des chinoiseries que peint François Boucher en 1742 :

Très déroutants, certains morceaux du décor n'offrent pas le moindre rapport avec l'Orient, tels les deux baldaquins inspirés de Saint-Pierre-de-Rome, le ciel de lit à la polonaise, ... ou l'autel antiquisant sur lequel fume une cassolette. ... De fait, Boucher ne vise pas à une reconstitution ethnologique fidèle ; il s'intéresse davantage à créer une ambiance exotique et se sert de cette atmosphère hétéroclite, de ces bizarreries supposées indigènes pour suggérer un orientalisme (Pinette et Soulier-François 121)

Des neuf tableaux conservés à Besançon, seulement six sont devenus des tapisseries. Des six tapisseries, l'on ne sait pas aujourd'hui s'il y a plus d'une seule (*La Foire chinoise*) à avoir été effectivement envoyée en Chine (Ananoff et Wildenstein vol. 1, 338. Voir l'illustration de cette tapisserie dans *L'Art pour tous*, 31 août 1861, 63). On ose espérer aujourd'hui que *L'Audience de l'empereur de Chine* n'aurait pas figuré parmi celles qui auraient bel et bien été offertes à l'Empereur chinois. Il importe de se rappeler que l'idée d'envoyer ces œuvres précieuses fut conçue dans le but de faire plaisir à l'empereur de Chine ; on peine aujourd'hui à imaginer l'étonnement quasi horrifié de la cour chinoise à voir tant de personnages en la présence de leur monarque. « [L]a seule idée d'une audience impériale aussi fourmillante est proprement inimaginable pour l'étiquette chinoise qui oblige à bien plus de religieuse solennité dans ces cérémonies. » (Pinette et Soulier-François 121) Comment François Boucher a-t-il pu imaginer, même pendant une seconde, que de telles scènes pastichées allaient d'une quelconque façon plaire à l'empereur Quianlong de la Chine (1711-1799) ?

### Joseph-Marie Vien et ses nobles chinois

La mode des chinoiseries a été solidement installée en France durant le premier tiers du siècle et ensuite consolidée par la puissante popularité de Boucher. Des chinoiseries seront pratiquées inlassablement en France durant les années 1735-1745 par de nombreux artistes tels Jean-Baptiste Pillement, Jacques-Gabriel Huquier, Jean-Pierre Houël ou de Jean-Christophe Huet. Encore beaucoup plus tard, vers 1770, le grand Jean-Honoré Fragonard a cru nécessaire de se moquer de cette mode. Son tableau *La petite espiègle* (aussi connu sous le titre *La jeune fille au magot chinois*) marque l'incroyable pérennité de cette mode (Rosenberg 99, n° 261).

Cependant, à côté de ces chinoiseries faites selon un mode de fiction trempant dans le pastiche, ou plutôt parallèlement à celles-ci, se développe en Europe francophone un autre courant de pensée non seulement artistique, mais sans doute aussi philosophique – on pourrait en effet parler d'un véritable contre-courant – pour imaginer avec les moyens de la fiction l'étranger provenant de l'Extrême-Orient. Cette seconde façon d'imaginer l'autre dans la représentation picturale peut même se faire comprendre comme une tradition rivale. Elle est perfectionnée au plus haut point par le peintre suisse Jean-Étienne Liotard qui, pendant les mêmes années au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, exécute une série d'autoportraits turcs où il s' imagine, de manière étonnamment

sophistiquée, presque comme un étranger à lui-même. Le plus connu de ceux-ci, conservé aux Offices de Florence, est désigné par les mots suivants qu'il peint en toutes lettres sur le papier de son pastel : « J.E. Liotard de Geneve surnommé le Peintre Turc peint par lui-même à Vienne 1744. »

Nous voudrions plaider en faveur de la thèse selon laquelle on peut voir chez Joseph-Marie Vien, jeune peintre français vivant en Italie entre 1744 et 1750, une manifestation importante de cette même façon pratiquée par Liotard d'imaginer l'étranger. Cette façon, conçue dans la fiction et dialogique avant la lettre, consiste d'abord à représenter l'étranger comme si on était soi-même cet étranger. Informé en partie par la naissance d'une pensée proprement anthropologique chez les philosophes des Lumières, influencé aussi par les récits des Jésuites partis évangéliser la Chine, un contre-courant de pensée à la fois artistique et philosophique voit donc le jour et celui-ci cherche à renverser les conceptualisations habituelles, celles qui informent les trop connues modes des chinoiseries à la Boucher. Il s'agit dans cet autre courant de comprendre non seulement que l'étranger est potentiellement *un peu comme moi* certes, mais qu'il est aussi – et c'est ici la réussite remarquable qui se voit un peu chez le jeune Vien et de façon encore plus remarquable dans l'art d'un Liotard – *que je suis moi-même un peu étranger à moi-même* (Wall 35-48).

Les voyages des missionnaires français en Chine avaient laissé des traces Indélébiles dans l'imaginaire des Lumières. Avant la publication, en 2016, d'un livre de Christopher Johns, les études en histoire de l'art se concentrant sur les chinoiseries n'ont prêté presque aucune attention sérieuse au rôle considérable que l'Eglise et ses missionnaires ont pu jouer dans l'établissement d'une nouvelle façon d'imaginer en Occident l'Extrême Orient ; lorsque, en 1722, après presque cent cinquante années de tolérance, l'empereur Qianlong interdit toute forme d'évangélisation catholique sur son territoire, l'attitude corrélative des Occidentaux va aussi changer. Cela se marquera dans la représentation qu'ils font des Chinois. Johns en arrive – sans doute un peu trop vite – à la conclusion pessimiste selon laquelle les Lumières de l'Occident se sont avérées totalement dépourvues de moyens intellectuels pour comprendre l'altérité chinoise, et ce depuis le moment marquant où elles ont compris que la Chine serait pour toujours et à tout jamais non chrétienne. On peut d'ailleurs supposer que les scènes chinoises que Boucher a peintes en 1742 ont été en grande partie inspirées par le jésuite français Jean-Denis Attiret, qui fut d'ailleurs le peintre « officiel » de la Chine impériale pendant plus de vingt ans, à une époque où les Occidentaux croyaient encore pouvoir transformer les Chinois et les rendre un peu moins « autres ».

La thèse de Johns est pourtant difficilement soutenable en ce qui concerne un artiste comme Vien qui, comme Jean-Etienne Liotard, s'oppose, sur les plans esthétiques et philosophiques, aux chinoiseries bien plus connues de Boucher et de ses suiveurs. Dans quelle mesure peut-on donc dire que le jeune Joseph-Marie Vien accompagne les projets d'ordre épistémologique qui se voient dans l'œuvre autobiographique de Liotard ?

En 1748, Vien est encore boursier de l'Académie royale des peintures et des sculptures à la Villa Médicis à Rome ; dans ses mémoires (conservés dans le Musée des Beaux-Arts de Béziers), Vien donne de nombreux détails sur une mascarade organisée par les élèves de l'Académie de France à Rome pour le Carnaval de 1748, laquelle a fourni le sujet de plusieurs séries de peintures, de dessins et de gravures. À cet événement à la fois social et artistique nous devons un magnifique ensemble d'une trentaine de dessins représentant des



personnages orientaux, dont plusieurs magnifiques Chinois, qui se trouvent aujourd'hui dans les collections du Musée du Petit Palais à Paris. Ces dessins s'accompagnent de trois huiles sur toile, hautes en couleur et en verve.



Fig.2. *Ambassadeur du Mogol*. Paris: Musée du Petit Palais<sup>2</sup>

Il faut croire que, pour chacune de ces représentations, qu'il s'agisse des toiles ou des dessins, un des camarades de Vien posait, déguisé en oriental, pour la représentation, et discutait avec lui pendant qu'il peignait. De ce fait, comme le remarquent fort justement Thomas Gaehtgens et Jacques Lugand dans leur monographie sur Vien, les visages des dessins de Vien ont plus de réalisme et de vie que dans tout ce que l'on peut imaginer parmi les chinoiseries pastichées de François Boucher. Chez Vien, « dans la plupart des dessins, [les visages] sont beaucoup plus personnalisés » (Gaehtgens et Lugand 65) que dans les dessins artificiellement composés de Boucher car ceux-là sont toujours pris dans le déroulement dynamique d'un jeu de déguisements et dans une atmosphère remplie d'amusements amicalement partagés. On entend des rires fuser, on imagine les regards enjoués qui s'échangent entre l'artiste et le sujet, et on voit se décoder tous les sous-entendus qui font sourire. De par cette façon spéciale de concevoir le portrait, voire l'autportrait, avec les moyens artistiques de la fiction, manière consistant à voir dans le portrait le fruit d'un déguisement plus ou moins avoué, voire d'une métamorphose de poses et de regards constituée à la fois par l'artiste et par son sujet, on voit poindre une manière quasi dialogique

---

<sup>2</sup> Nous remercions le Musée du Petit Palais de Paris de nous avoir gracieusement donné la permission de publier cette image.

d'envisager autrui, même celui qui est le plus étranger imaginable. Dès lors, l'autre n'est plus pris dans un ensemble d'essences, plus ou moins fixes, et plus ou moins éternelles, mais plutôt comme un autre être humain qui, *comme moi*, est tout le temps en train de bouger, de se transformer, de montrer différentes poses et différents visages (fig. 2).

En guise de conclusion, soutenons que l'attitude novatrice, que nous avons esquissée chez Vien et Liotard, présente des avantages épistémologiques distincts par rapport à celle que nous pouvons maintes fois déceler chez un Boucher. En fait, un des traits distinctifs les plus importants nous permettant de comparer Boucher et Vien se loge dans leurs utilisations respectives de l'ironie. L'attitude ironique de Boucher ressemble souvent à celle du conteur Voltaire lorsque le peintre brosse ses chinoiseries car elle se manifeste par une distance plutôt narquoise ou goguenarde ; elle est en fait, si l'on ose recourir à une comparaison anachronique, de l'ordre de « l'essence du rire » ainsi que la décrira Baudelaire dans son illustre essai faisant partie de son Salon de 1859 : on ne rit que de celui par rapport à qui on ne s'identifie pas, celui dont on a cyniquement pris toutes ses distances, celui par rapport à qui on se trouve hiérarchiquement supérieur. Tout autre est l'ironie de Vien (et plus tard dans les délicieux autoportraits de Liotard exécutés durant les années 1760 et 1770). Leur ironie prend forme dans une atmosphère de rires et de sourires *avec* autrui, que cet autre soit le spectateur ou le sujet que l'on peint. L'ironie de Vien s'accompagne en fait d'une certaine noblesse représentationnelle qui, trop souvent durant les années 1740-1750, semble cruellement manquer dans l'œuvre de Boucher, surtout dans ses chinoiseries.

À cet égard, la relative supériorité de Vien dont nous faisons état ici se voit dans sa capacité de concevoir l'altérité d'une façon que nous pourrions aujourd'hui qualifier de dialogique, et ce avec un état d'esprit susceptible d'accommoder le rire, la surprise avec un sens de l'ironie. Ces diverses caractéristiques lui permettent de se moquer non seulement de ses amis mais aussi, et surtout, de lui-même.

## Bibliographie

- Ananoff, Alexandre et Daniel Wildenstein. *François Boucher*. Lausanne/Paris: La Bibliothèque des Arts, 1976 (2 volumes).  
*L'Art pour tous*, 31 août 1861.
- Boucher, François, *L'Audience de l'Empereur de Chine*, vers 1742, huile sur toile. Besançon: Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, 40 x 65 cm.
- . *La Foire chinoise*, vers 1742, huile sur toile. Besançon: Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, 41 x 65 cm.
- . *Le Mariage chinois*, vers 1742, huile sur toile. Besançon: Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, 40 x 48,3 cm.
- Fragonard, Jean-Honoré. *La Petite Espiègle (La jeune fille au magot chinois)*, vers 1771-1772, huile sur toile. anc. coll. Laperlier, aujourd'hui Paris: collection particulière, 90 x 76 cm.
- Gahtgens, Thomas et Jacques Lugand. *Joseph-Marie Vien (1716-1809)*. Paris: Arthéna, 1988.
- Hyde, Melissa et Mark Ledbury (éd.). *Rethinking Boucher*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003.
- Johns, Christopher. *China and the Church. Chinoiserie in the Global Context*. Berkeley: University of California Press, 2016.
- Liotard, Jean-Étienne. *Autoportrait*, 1744, pastel sur papier. Florence: Galerie degli Uffizi, 61 x 49 cm.
- Pinette, Matthieu et Françoise Soulier-François., *De Bellini à Bonnard. Chefs d'œuvres de la peinture*. Besançon: Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, Le Temps apprivoisé, 1992.
- Rosenberg, Pierre. *Tout l'œuvre peint de Fragonard*. Paris: Flammarion, 1989.
- Scott, Katie, « Playing Games with Otherness : Watteau's Chinese Cabinet at the Château de la Muette. » *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 66 (2003): 189-248.
- Tillerot, Isabelle. *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011.
- Vien, Joseph-Marie. *Ambassadeur du Mogol*. vers 1748, huile sur papier. Paris: Musée du Petit Palais, 26,5 x 20,5 cm.
- Wall, Anthony. « Les Têtes de Turcs de Jean-Étienne Liotard et des Lumières. », *Images de l'étranger*. Guy Lochard et Marie-Dominique Popelard (éd.). Paris: INA éditions, 2012. 35-48.