Regards sur la chinoiserie au milieu du XVIII^e siècle à Québec : les décors de papier peint de la maison Estèbe

A look on chinoiserie in the mid 18th century in Quebec: the wallpaper designs of the Estèbe house

Nathalie Hamel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/artefact/801>

DOI : 10.4000/artefact.801

ISSN : 2606-9245

Éditeur :

Association Artefact. Techniques histoire et sciences humaines, Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Pagination : 45-60

ISBN : 978-2-7535-7305-5

ISSN : 2273-0753

Référence électronique

Nathalie Hamel, « Regards sur la chinoiserie au milieu du XVIII^e siècle à Québec : les décors de papier peint de la maison Estèbe », *Artefact* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 05 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/801> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.801>

Regards sur la chinoiserie au milieu du XVIII^e siècle à Québec : les décors de papier peint de la maison Estèbe

Nathalie HAMEL*

Résumé

Cet article se construit autour d'un papier peint à motifs de chinoiserie, mis au jour en 1946 dans une maison du quartier ancien de la ville de Québec (Canada). Il examine ses techniques de fabrication, ses motifs ainsi que son mode d'installation. Ce papier peint est analysé en fonction du contexte de sa découverte et mis en relation avec les collections archéologiques retrouvées dans le sous-sol de la résidence. Se rencontrent ainsi ethnologie, histoire et archéologie afin d'ouvrir une fenêtre sur l'univers domestique du milieu du XVIII^e siècle à Québec.

Mots-clés : *archéologie, boiserie, chinoiserie, maison Estèbe, papier peint, porcelaine, Québec, XVIII^e siècle.*

Abstract. A look on chinoiserie in the mid 18th century in Quebec : the wallpaper designs of the Estèbe house

This paper is built around a chinoiserie wallpaper discovered in 1946 in a house of Quebec City old quarter. The analysis of the context of this discovery, of manufacturing techniques, patterns and mode of installation of this wallpaper, and its linking with archaeological collections found in the basement of this residence, offer a meeting point for ethnology, history and archeology. It opens a window on the domestic decor of the mid-18th century in Quebec City.

*. Nathalie Hamel est adjointe au renouvellement de la politique culturelle au ministère de la Culture et des Communications du Québec. Titulaire d'un doctorat en ethnologie de l'Université Laval, elle est l'auteure de plusieurs articles scientifiques et de deux ouvrages : *La collection Coverdale : la construction d'un patrimoine national*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 390 p.; « Notre maître le passé, notre maître l'avenir » : Paul Gouin et la conservation de l'héritage culturel du Québec, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, 204 p. Ses recherches portent principalement sur l'étude de la culture matérielle, l'histoire des collections et du patrimoine ainsi que la notion de collection nationale. Contact : [hamelnat@gmail.com].

Keywords : *archaeology, chinoiserie, Estèbe house, porcelain, Quebec City, wallpaper, wood paneling, 18th century.*

Dans les réserves du Musée des beaux-arts de Montréal (Canada), se trouve un remarquable papier peint à motifs de chinoiserie¹. D'une hauteur de 226,90 centimètres, il se compose de quatre panneaux couvrant, lorsqu'ils sont mis bout à bout, une longueur de 878 cm. Ce papier peint exceptionnel à plus d'un titre, notamment par la dimension et l'ancienneté de l'objet conservé, est au cœur de cet article.

Ce texte se penche sur les caractéristiques de l'artefact : sa technique de fabrication, ses thèmes d'inspiration

orientale, ainsi que son mode d'installation. L'objet est analysé en fonction du contexte de sa découverte dans la maison Estèbe à Québec et mis en relation avec les informations disponibles dans les documents d'archives, ainsi qu'avec les artefacts à décor de chinoiserie découverts lors des fouilles archéologiques sur le site même. La variété des sources utilisées permet de cerner la présence de la chinoiserie dans l'art décoratif à Québec vers le milieu du XVIII^e siècle².

46 La maison Estèbe et ses boiseries

Dès le début des années 1930, la maison Estèbe attire l'attention de Ramsay Traquair, professeur d'architecture à l'université McGill (Montréal), qui met en évidence les qualités architecturales du bâtiment et l'aspect remarquable de ses boiseries intérieures³. Avec l'aide de ses étudiants, il trace les plans de la maison et fait le relevé des boiseries (fig. 1). Traquair affirme que cette maison constitue un parfait exemple de « canadienisation » de l'architecture dans la colonie française, éveillant dès lors l'intérêt des collectionneurs d'objets anciens pour les lambris parant les murs de cet hôtel particulier de deux étages.

Connue sous le nom de maison Fargues jusqu'aux années 1960, la maison a été construite pour Guillaume Estèbe en 1751-1752. Bâtie en pierre, elle

repose sur une cave voûtée et comporte vingt et une pièces chauffées par huit foyers. Il s'agit d'une des rares maisons de la ville à avoir été épargnée par les bombardements lors de la guerre de Sept Ans entre les métropoles française et anglaise. Marchands ou hauts fonctionnaires, tous les propriétaires de la maison au cours de la période allant de 1752 à 1790 font partie des classes les plus aisées de la ville et sont susceptibles d'avoir fait installer les lambris. Pour sa part, Ramsay Traquair qui attribuait la construction de la maison à la veuve de Pierre Fargues entre 1781 et 1784, affirmait que les caractéristiques des lambris laissaient croire qu'ils avaient pu être installés entre 1770 et 1790. Il associait alors les motifs sculptés se trouvant sur les panneaux les plus ouvragés à la

*The temporary partitions, dividing many of the rooms, have been omitted on this drawing.
The letters on the rooms are for reference to the drawings of details*

UPPER FLOOR PLAN

MAIN FLOOR PLAN

St Peter Street

BACK ELEVATION

FRONT TO ST PETER ST

Figure 1. - Plans et élévations de la maison Estébe, vers 1929. Le papier peint se trouvait sur trois des quatre murs de la pièce D, à l'exception du mur donnant sur l'extérieur. John Bland Canadian Architecture Collection, Rare Books and Special Collections, McGill University (108067).

production tardive des sculpteurs de la famille Levasseur, par comparaison avec d'autres productions mieux documentées de ces artisans pour la même période. La parenté avec la production des Levasseur est indéniable et la plupart des chercheurs ont adhéré à cette attribution⁴ (fig. 2). Toutefois, aucun document n'ayant permis jusqu'ici de

dater avec certitude la pose des boiseries dans la maison, les interprétations quant au moment de leur installation et à l'identification des artisans qui les auraient fabriquées varient, mais toutes les situent au cours de la période allant de 1757 à 1810. La plupart des chercheurs croient par ailleurs que les travaux ont été réalisés en différentes étapes.

Figure 2. - Mur de la maison Estèbe donnant sur l'extérieur, dans la pièce où fut retrouvé le papier peint; il est probablement contemporain du papier peint. John Bland Canadian Architecture Collection, Rare Books and Special Collections, McGill University (104456).

La découverte

En 1946, William H. Coverdale (1871-1949), président de *Canada Steamship Lines* et collectionneur passionné d'objets témoignant de la culture canadienne-

française, achète les boiseries intérieures de la maison Estèbe⁵. Il embauche alors une équipe spécialisée pour démonter les boiseries. Les ouvriers mettent alors

au jour, derrière les lambris, un papier peint comportant divers motifs représentant des fleurs, des oiseaux et des personnages inspirés de l'Orient. Le 23 février 1946, la conservatrice employée par *Canada Steamship Lines*, May Cole écrit à William H. Coverdale à New York pour lui signaler la découverte, qu'elle décrit en détail, en plus de joindre un échantillon à sa lettre :

« Il y a deux motifs. Un comme représenté avec le tronc de saule bizarre et le personnage assis dans la chaise Chippendale – un deuxième personnage apparaît à la gauche du personnage assis. L'autre motif est une branche plus dentelée, une femme debout à sa gauche, la main droite et le bras élevés tenant un gracieux fanion rouge flottant. Le rouge est encore assez brillant. Entre ces deux motifs apparaissent les urnes et les cerisiers en fleurs, comme montré sur le fragment. Les motifs ne sont pas en continu sur un long rouleau comme sur du papier peint moderne⁶. »

Le papier peint est en mauvais état et montre des traces de décoloration. Cinq rouleaux sont néanmoins expédiés à William H. Coverdale qui les confie

au restaurateur new-yorkais Rudolph Guertler pour nettoyage et restauration. Les coûts de la restauration sont d'environ 625 \$. Le papier récupéré est remonté sous un nouveau format, sur un nouvel endos de canevas, de façon à pouvoir l'exposer. D'après les calculs de William H. Coverdale, le papier reçu mesurait environ 400 pieds carrés. En remontant les morceaux de façon à obtenir des sections de huit pieds de hauteur, il estime que la perte sera de 40 % de la surface totale. Le collectionneur prévoit qu'après les travaux de restauration, il disposera d'environ trente pieds linéaires de ce papier peint qui fera, selon lui, « un très bel objet d'exposition un jour, quelque part⁷ ». Après restauration, le papier peint est évalué à près de 2500 \$.

Dès la réception de l'échantillon expédié par May Cole à New York, William H. Coverdale le montre à Marshall B. Davidson, conservateur à l'*American Wing* du *Metropolitan Museum of Art*, qui le date de 1805. May Cole affirme, quant à elle, que les lambris qui recouvrent le papier peint datent de 1820, selon les archives de la Ville de Québec. Le papier peint se trouvant derrière est forcément plus ancien, ce que tendent à confirmer les ouvrages consacrés à l'histoire du papier peint et la consultation de spécialistes du sujet⁸.

Des motifs inspirés des « Indes »

May Cole précise que ce papier peint se compose de feuilles mesurant approximativement 22 pouces de largeur par 36 pouces de hauteur (environ 55 x 90 cm), sur lesquelles ont été imprimés

les motifs. Deux scènes principales, alternées horizontalement, ornent le papier peint, chacune occupant la dimension d'une feuille.

La première représente trois personnages dans un pavillon au côté duquel se trouve un saule au tronc noueux (**fig. 8, cahier couleur**). Près du saule, une femme est assise sur une chaise montrant l'influence du style Chippendale, donnant ainsi un indice de datation rattachant l'objet au milieu du XVIII^e siècle environ⁹. Devant la femme, se trouve une petite table sur laquelle un enfant dépose une corbeille de fruits. Aux pieds de celui-ci, un petit chien se tient sur ses pattes de derrière. Une deuxième femme est debout, derrière une table sur laquelle repose un bol. À l'avant-plan, un muret et trois vases bleu et blanc contiennent des fleurs ou des branches avec du feuillage. Le vase du centre est lui-même décoré de fleurs et d'oiseaux.

La seconde scène montre elle aussi trois personnages qui semblent échanger des marchandises (**fig. 9, cahier couleur**). L'un d'eux, au centre de la scène, porte une robe à motifs, un turban et un manteau aux manches bordées de fourrure. À sa droite, un petit singe est assis sur une caisse. Le second personnage est vêtu plus modestement. Il a le crâne chauve, à l'exception d'une petite natte de cheveux à l'arrière de la tête. Il tient dans ses mains un rouleau de tissu à motifs (ou de papier peint?) qui se déroule sur l'un des tonneaux se trouvant entre les deux hommes. Deux autres rouleaux reposent sur le sol. Un enfant tenant sous le bras un objet (un autre rouleau?) se tient derrière l'homme chauve. À l'arrière-plan, derrière une petite colline, un voilier semble attendre, un long fanion rayé rouge et blanc flottant à son mât. Faut-il voir dans ce fanion un clin d'œil à la Compagnie des Indes orientales (anglaise), dont le drapeau comporte des rayures rouges et

blanches? Enfin, l'espace vertical entre les deux scènes principales est comblé par deux autres ensembles de motifs. Ces feuilles représentent des oiseaux, des fleurs et des branches d'arbre, ces dessins étant en continuité avec ceux des scènes principales.

Les motifs du papier peint de la maison Estèbe ont été imprimés puis colorés à la main. La gravure est d'une grande délicatesse, les lignes fines créant tour à tour des textures de fibres entrecroisées ou des ombres, donnant ainsi de la profondeur aux fleurs, accentuant la courbure de la toiture ou dessinant le détail des plumes des oiseaux. Un effet de perspective est créé par la disposition de vases à l'avant-plan, par la présence du bateau en arrière-plan et par la profondeur de la pagode.

Ces motifs reprennent l'essentiel des éléments caractéristiques de la chinoiserie : personnages, animaux exotiques (singes, oiseaux), îles garnies de rochers, d'arbres et de fleurs, ponceaux, clôtures, pavillons et pagodes. Dès le XVIII^e siècle, une production orientale conçue pour les marchés européens se développe pour répondre à l'attrait croissant de la chinoiserie. Rapidement, les marchandises orientales rapportées par les diverses compagnies des Indes influencent les techniques de production européennes, particulièrement dans le cas de la porcelaine et de la laque, que les Européens tentent d'imiter. La présence de ces marchandises et la diffusion de récits de voyage stimulent la création de motifs inspirés de l'Orient.

La fabrication et l'installation du papier peint

Les papiers peints chinois, appelés « papiers des Indes » parce qu'ils étaient transportés par les bateaux des Compagnies des Indes hollandaise, anglaise et française, étaient destinés à orner les paravents ou les écrans, ou encore à être assemblés sur les murs¹⁰. Les premiers papiers chinois peints à la main seraient arrivés en Angleterre à la fin du XVI^e siècle. Peu d'entre eux auraient atteint les colonies nord-américaines, puisqu'ils devaient d'abord transiter par les métropoles où ils étaient recherchés. Très coûteux, ils servent rapidement de modèle pour une production plus accessible qui se développe en France et en Angleterre. Les papiers peints européens se couvrent de motifs de fleurs et d'oiseaux et présentent des décors plus élaborés que ceux de la production chinoise.

Vers 1759, l'artiste et graveur français Jean-Michel Papillon (1698-1776) dessine une série de sept planches, destinées à être gravées pour illustrer l'article sur le papier de tapisserie dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Il y représente de façon détaillée la fabrication et l'installation du papier peint en France à cette époque¹¹. Papillon représente les ouvriers imprimant les motifs sur des feuilles de papier en les déposant sur une planche de bois gravée. Ceux-ci pressent ensuite la feuille à l'aide d'un rouleau. Après séchage, des femmes appliquent les couleurs avec un patron. La troisième planche montre le travail de préparation des murs avant la pose du papier : les surfaces sont grattées au couteau puis les fissures sont bouchées à l'aide de bandellettes de papier. Les planches IV et VII présentent différents détails de la pose

du papier peint, allant de la découpe des marges des feuilles et l'indication de points de repères, jusqu'aux techniques de pose des bordures de finition ou le tapissage d'un plafond en coupole. Un paysage « dans le goût chinois » illustre la dernière section de la planche V. Bien que les illustrations montrent la pose du papier peint directement sur le mur, la septième planche représente un ouvrier tendant une grande toile sur le mur, sur laquelle des ouvriers collent les feuilles de papier peint, qui est par la suite roulée, avant d'être montée sur des châssis de bois.

Cette technique s'apparente fortement à celle utilisée pour l'installation du papier peint de la maison Estèbe. Des feuilles de petits formats ont été montées sur des bandes de toile assemblées manuellement, ces bandes étant ensuite fixées par des broquettes forgées à la main à un châssis de bois de la grandeur de la surface couverte¹². Ensuite, une bordure présentant un motif différent vient recouvrir les bords du papier peint. Cette façon de faire offre l'avantage de ne pas nécessiter une finition impeccable de la surface des murs et de permettre de déplacer aisément un papier peint dépendieux vers un autre endroit. Quant aux bordures, en plus d'être décoratives, elles recouvrent les rebords grossiers du papier peint et cachent les broquettes, simplifiant ainsi grandement le travail de l'installateur. Bien que le papier peint soit relativement coûteux au XVIII^e siècle, la préparation des murs d'une nouvelle maison pour recevoir du papier peint est, semble-t-il, moins chère que son apprêt pour de la peinture¹³.

Selon Robert Kelly, le papier peint de la maison Estèbe est une installation bâclée, puisque l'alternance des motifs principaux dans une ligne horizontale aurait plutôt dû être en raccord sauté,

c'est-à-dire selon une alternance entre les motifs principaux et les motifs secondaires. La forme actuelle place les motifs principaux au même plan et donne une impression de surcharge¹⁴.

La simultanéité du papier peint et du lambris

En plus d'une description des motifs et du mode d'installation, May Cole fournit dans sa lettre de précieuses informations quant à la disposition du papier peint dans la pièce :

« Le mur ouest, à droite de la porte d'origine, est tapissé. [...] La porte a été peinte pour se marier avec le rose des fleurs de cerisier, je pense. [...] Pas de papier sur le mur du côté du fleuve, où étaient les grands panneaux lisses comportant les sculptures complexes sur les côtés. Je pense maintenant que l'ensemble de ce panneau, qui est façonné différemment du reste, a été créé pour porter le thème du papier¹⁵. »

May Cole suggère que les motifs des lambris auraient été conçus pour s'harmoniser au papier peint et que la porte aurait été peinte pour s'agencer à la couleur des fleurs de cerisier qui y sont illustrées. Cette hypothèse d'une présence simultanée du papier peint et des boiseries de style rococo est tout à fait probable selon ce qu'affirment les historiens des arts décoratifs¹⁶. Notons que le mur où se trouvaient les boiseries à motifs rocaille qui ont largement fait la renommée de l'ensemble (fig. 1 et 2), est le seul qui ne comportait pas de papier

peint sous les boiseries. Il s'agit du mur extérieur de la maison. Son lambrissage pouvait donc avoir une fonction isolante.

La contemporanéité du papier peint et des lambris à motifs rocaille dans la maison Estèbe paraît tout à fait possible. May Cole mentionne d'ailleurs que le papier peint a été trouvé sur les autres murs, entre le mur de plâtre d'origine et les boiseries. Elle précise qu'il n'y avait pas de papier peint au-dessus du foyer et que des traces de colonnes de plâtre, qui auraient été enlevées pour pouvoir installer les lambris, y sont toujours visibles. Elle présume que le papier peint est resté intact depuis son installation qui est antérieure au lambris. Doit-on conclure que le papier peint a été installé très tôt après la construction de la maison, à l'époque de Guillaume Estèbe? Pourrait-il s'agir du premier recouvrement mural de la pièce? Nous ne pouvons l'affirmer, puisque ce mode d'installation permettait d'enlever aisément un papier peint lors d'un déménagement. Il ne serait d'ailleurs pas impossible que ce papier peint en ait remplacé un précédent, installé de la même façon.

La provenance et la datation du papier peint de la maison Estèbe

L'ensemble des données recueillies, à commencer par les informations relatives au contexte de la récupération du papier peint et sa relation aux boise-ries, nous ramène à la période 1760-1770. Cela nous situe tout juste après la guerre de Sept Ans, au moment où la Nouvelle-France devient le Bas-Canada et où les principales sources d'approvisionnement de la colonie passent de la France à l'Angleterre, rendant difficile l'attribution d'une provenance au papier peint de la maison Estèbe autrement que par comparaison à d'autres spécimens de l'époque. Selon Friederike Wappenschmidt, spécialiste des papiers peints à motifs de chinoiserie en Europe, le papier peint de la maison Estèbe est tout à fait caractéristique de la production vendue à Londres au cours des années 1750 et 1760¹⁷. Les divers éléments illustrés sont typiques de la chinoiserie : personnage, fleurs, papillons, pagodes, paravent, rochers, arbres, etc. Les oiseaux sont peints à la manière de ceux que l'on trouve sur les étoffes de soie appelées « péquin » vers 1750, particulièrement la pie sur une branche de pivoin qui aurait été, selon Wappenschmidt, copiée sur une soie chinoise. La présence d'une chaise Chippendale dans les motifs est un autre élément pouvant être associé à la même période.

Les caractéristiques stylistiques de l'objet le rapprochent de certains exemplaires de la production anglaise de la même époque conservée dans les musées d'Angleterre. Un papier peint se trouvant au Victoria & Albert Museum

de Londres, représentant un homme à dos de chameau et un second personnage avec un chien, montre d'importantes similitudes avec celui de la maison Estèbe. De même, quatre papiers peints des collections du Whitworth à Manchester et un autre du *Museum of London* ont une parenté évidente avec celui de la maison Estèbe (**fig. 10, cahier couleur**). Le type de scènes, le dessin des fleurs, la gravure des lignes de façon à créer du relief, l'application de la couleur sur les fleurs et les vêtements, tous ces éléments présentent de grandes ressemblances avec le papier peint de la maison Estèbe. Tous ces papiers peints sont datés des environs de 1770. Ils sont particulièrement intéressants en tant qu'exemples d'interprétation européenne résultant des influences orientales.

Pour sa part, le papier peint de la maison Estèbe présente l'avantage de pouvoir être mis en relation avec les archives coloniales et les collections archéologiques retrouvées sur le site.

La présence de papiers peints et de tapisseries à Québec dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

Quelques documents attestent la présence de papier peint dans les résidences de la ville de Québec au XVIII^e siècle. Ainsi, un document mentionne clairement une « tapisserie de papiers veloutés » dans un logis de la rue Saint-Jean en 1770¹⁸. Ce papier imitant le velours, ou ton-tisse, était fabriqué en Angleterre dès le début du XVIII^e siècle. Il fut introduit en France vers 1753 et y connut une grande popularité. Une autre mention, datée de 1788, concerne la maison Landron-Descheneaux, située sur la place Royale à Québec. Il y est mentionné « dans la chambre rue notre-Dame [...] une tapisserie de papier en bon ordre au bas de laquelle est une boisure à hauteur des chaises [...] l'appartement tapissé de papier colle [...] un cabinet [...] cloisonné et tapissé de papiers¹⁹ ».

Les archives révèlent aussi que des tapisseries vivaient à Québec au XVIII^e siècle²⁰. Néanmoins, la fabrication de tapisseries tissées ou de papiers peints dans la colonie sous le Régime français est tout à fait improbable. Tout d'abord parce que la production de textiles en Nouvelle-France est restée marginale et ne suffisait pas à répondre aux besoins de base (toiles, vêtements). Malgré quelques tentatives, l'établissement de manufactures était peu encouragé, voire même interdit, sous le Régime français. Les politiques mercantilistes considéraient les colonies comme des espaces d'approvisionnement en matières premières et des marchés pour les produits manufacturés en France²¹. En conséquence, il est d'autant moins probable qu'une

production comme celle de la tapisserie soit présente en Nouvelle-France. Quant à la fabrication de tapisserie de papier à Québec, elle est tout aussi improbable. La première imprimerie de la ville a été créée sous le Régime anglais par les Américains William Brown et Thomas Gilmore, afin d'imprimer leur journal bilingue, la *Gazette de Québec* en 1764, et il faut attendre 1843 avant qu'une première production canadienne de papier peint apparaisse, dans une usine de pâte à papier de la région de Portneuf²². En conséquence, le papier peint de la maison Estèbe est forcément un produit d'importation.

Dans la première édition de la *Gazette de Québec*, le 21 juin 1764, le marchand d'origine anglaise John Baird annonce, en français et en anglais, la mise en vente « au plus juste prix », d'« un assortiment de marchandises convenable à ce pays, qui ne font qu'arriver de Londres ». Parmi les marchandises énumérées, on note entre autre des « cottons imprimés et de l'Indienne », des « nankins » et du « papier de tapisserie », appelé dans la version anglaise « Paper Hangings ».

Les marchandises étrangères dans la colonie

La popularité des marchandises orientales en Europe s'est rapidement transportée dans les colonies nord-américaines. Les toiles peintes, introduites en Europe au xvr^e siècle par les navigateurs portugais, sont l'objet de nombreuses interdictions en France²³. Vers le milieu du xviii^e siècle, les Compagnies des Indes envoyèrent à leurs agents des échantillons et des dessins à reproduire ou à interpréter sur toile par les peintres, de façon à les adapter à la mode européenne, mélangeant alors traditions décoratives indiennes, chinoises, japonaises et même européennes. Quant aux papiers peints ou « papiers des Indes », des droits doivent être payés lors de leur entrée en France, mesure visant à limiter leur importation. L'interdiction des étoffes et toiles peintes venant de l'Inde, de la Chine et du Moyen-Orient atteste la popularité de ces marchandises en Nouvelle-France. Les autorités coloniales émettent quelques arrêts, édits ou ordonnances visant à contrôler ou interdire ces marchandises. Ainsi, en 1733, un arrêt « interdit à tous les armateurs et négociants faisant le commerce des colonies d'Amérique d'y envoyer des étoffes et toiles peintes de l'Inde, de Perse, de la Chine et du Levant²⁴ ».

Bien que l'on ne possède pas de traces de ces étoffes, une grande variété d'objets de porcelaine orientale a été mise au jour par les recherches archéologiques réalisées à Québec, précisément dans le secteur environnant la maison Estèbe. Au total, plus de deux cent soixante artefacts provenant de vingt et un sites archéologiques et datant majoritairement de la seconde moitié du xviii^e siècle ont pu

être identifiés, témoignant ainsi de la popularité de ce type de céramique et des thèmes chinois qui y sont illustrés.

Les utilisateurs de porcelaine vivant dans le secteur de la place Royale étaient des gens relativement fortunés. Il s'agit d'un groupe restreint d'individus aisés, actifs dans le commerce international ou occupant des fonctions importantes au sein du gouvernement, ce qui fait qu'ils étaient bien placés pour connaître rapidement et adopter les goûts et les habitudes des classes nobles ou bourgeoises des pays européens. Dans la plupart des cas, les propriétaires des maisons où furent retrouvés ces objets étaient des marchands et négociants qui tenaient un magasin sur les lieux même de leur résidence²⁵.

L'étude des objets retrouvés révèle que la porcelaine était avant tout destinée à la consommation des boissons telles que le thé, le café ou le chocolat. La présence de théière et de bols à thé témoigne du développement de la coutume du service du thé, plante d'origine chinoise, dont la consommation se répand après 1760, soit au moment où la colonie devient anglaise. Tout comme le thé, la porcelaine est un produit de luxe et tous deux ne deviendront plus accessibles que vers la fin du xviii^e siècle. Ainsi, on relève dans les inventaires plusieurs mentions de tasses à thé ou à café, de théières en porcelaine, de cafetières en cuivre, de chocolatières et même de quelques services à thé déposés sur un cabaret en bois verni et, en 1778, la mention d'une table de Chine²⁶. Néanmoins, les recherches effectuées dans les inventaires après décès par les archéologues n'ont permis

de repérer que seize documents contenant des mentions de porcelaines, sur un total de cent seize inventaires dépouillés,

ce qui témoigne de la relative rareté de ces objets.

Les marchandises étrangères sur le site de la maison Estèbe

La fouille des latrines de la maison Estèbe a permis la mise au jour de l'une des plus importantes collections de porcelaines orientales du secteur de la place Royale, pour la période allant approximativement de 1755 à 1810²⁷. Cent seize objets de porcelaine orientale ont été identifiés : 61 bols (dont 13 bols à thé et plusieurs bols moyens ayant pu servir comme vide-tasse, sucrier ou pour l'infusion du thé); 40 soucoupes; 9 assiettes dépareillées; 2 tasses; un gobelet, une soucoupe, une théière, un plateau à cuillères et un couvercle pour sucrier ou bol à infuser. L'influence européenne sur la création d'éléments décoratifs d'inspiration orientale est ici aussi visible par la présence de décors peints en bleu *sur le cru* qui présentent des motifs typiques de la tradition chinoise²⁸. Outre les porcelaines orientales trouvées dans les latrines, on remarque aussi quelques fragments de céramique anglaise (*pearlware*) présentant des motifs de chinoiserie, ainsi que quatre pièces de porcelaine anglaise à décor bleu d'inspiration orientale²⁹. En outre, cent dix-sept objets en faïence, dont plusieurs comportent des décors dans le style de la chinoiserie, ont été identifiés dans les latrines de la maison Estèbe. La majorité des faïences retrouvées est d'origine anglaise³⁰.

L'inventaire des biens d'Henriette Guichaud, veuve de Pierre Fargues, en novembre 1783, témoigne du niveau de confort régnant dans la maison à ce moment. Elle possède de nombreux meubles en acajou, répartis dans plusieurs pièces : un bureau, six chaises, un écran, des tables de divers formats, un fauteuil. Dans la chambre à l'avant de la maison, les meubles et objets divers sont nombreux : lit, lits d'enfant, tables, malles, fauteuil, armoires, fusils, épées, etc. On note la présence d'« une garniture de cheminée en porcelaine prisee et estimée à 6 livres » et « un lot de tasses, assiettes de porcelaine et verres le tout ensemble prisé et estimé une livre »³¹. Il semble qu'il soit habituel que les ensembles à thé et autres belles vaiselles soient rangés dans la chambre des maîtres ou dans la salle qui servaient à l'époque de lieux de séjour et de rencontres³².

Une autre pièce de la maison retient l'attention : « une Chambre à Coucher sur le derrière de la maison donnant sur le bord de l'eau ». Il s'agit sans doute de la pièce où se trouvaient le papier peint et les boiseries attribuées à l'atelier des Levasseur, la seule autre pièce du rez-de-chaussée donnant sur le fleuve à l'époque étant la cuisine³³. On trouve dans cette chambre un lit, « Un bureau de maho-

gany [...] Six chaises de Mahogany et deux fauteuilles [...] Un fauteuil couvert de mocate [...] Une Chaize longue garnie de Ses oreillettes [...] Une petite table de mahogany avec une boîte à thé [...] Vingt petits tableaux [...] Un écran de mahogany [...] Un miroir doré [...] Une table avec son Tapis [...] Un poêle double garni de son tuyau ». Le style des meubles n'est malheureusement pas précisé dans l'inventaire. L'acajou (« mahogany »), qui se prête particulièrement bien au décor sculpté, est cependant le bois le plus utilisé pour le mobilier fait dans le « goût chinois »³⁴. Thomas Chippendale affirme lui-même, dans l'édition de 1762 de son ouvrage

Gentleman and Cabinet-makers' Director, que ses meubles « conviennent parfaitement pour la chambre à parer d'une femme de qualité, surtout si les murs en sont tendus de papier des Indes³⁵ ». Sans présumer que la chambre d'Henriette Guichaud est dans le style de la chinoiserie, on peut tout au moins affirmer que le mobilier et les objets présents dans sa résidence sont caractéristiques des modes favorites chez les classes privilégiées à cette époque : meubles d'acajou, vaisselle et garniture de cheminée en porcelaine, boîtes à thé. Et, peut-être, un papier peint à motifs de chinoiserie.

Conclusion

Cette étude du papier peint de la maison Estèbe a puisé aux méthodes de l'ethnologie, de l'histoire et de l'archéologie historique, élargissant ainsi le spectre des connaissances en situant l'objet dans une variété de contextes. Ainsi, la correspondance des années 1940 nous renseigne sur le mode d'installation du papier peint, son interrelation avec les boiseries de la maison Estèbe, sa découverte par un collectionneur, sa restauration et les projets de mise en valeur qui s'ensuivirent. Pour leur part, les archives du XVIII^e siècle et les collections archéologiques éclairent l'environnement dans lequel cet objet était utilisé à l'origine. Elles attestent la popularité de la chinoiserie chez une classe aisée des habitants de la ville de Québec au milieu du XVIII^e siècle. La présence de papier peint a pour sa part laissé bien peu de traces,

sa pose se faisant fréquemment directement sur les murs et la fragilité même du matériau rendant sa conservation rarissime. En conséquence, les papiers peints du XVIII^e siècle sont assez rares dans les collections et généralement de petit format, ce qui s'explique aisément par la fragilité du matériau et la difficulté de récupérer les papiers peints anciens.

L'ensemble des informations recueillies tend à confirmer que le papier peint retrouvé en 1946 dans la maison Estèbe date des environs de 1760-1770. La présence d'une chaise Chippendale dans les motifs, les rares exemplaires de papier peints datés du XVIII^e conservés dans les musées, l'illustration de la technique de pose du papier peint par Jean-Michel Papillon en 1759, tous ces éléments nous ramènent à la même période. Le contexte de la découverte et les recherches archéo-

logiques faites sur le site de la maison tendent à confirmer une datation du troisième quart du XVIII^e siècle.

L'illustration d'une scène de commerce en Orient sur le papier peint de la maison Estèbe offre un clin d'œil intéressant puisque tous les occupants susceptibles de l'avoir fait installer étaient eux-mêmes commerçants et que la maison est située dans le quartier portuaire, sa cour arrière se terminant par un quai donnant directement sur le fleuve Saint-Laurent, porte d'entrée importante du commerce colonial. Objet rare et exceptionnel, le papier peint de la maison Estèbe témoigne de techniques de fabrication anciennes, de réseaux commerciaux internationaux et d'un imaginaire de l'Orient jusque dans une ville coloniale d'Amérique.

Notes

1. Cet artefact a été offert au musée par la compagnie *Canada Steamship Lines* en 1951. La compagnie a alors conservé une petite partie pour sa collection et en a offert une autre au *Royal Ontario Museum*. On ne sait ce qu'est devenu le morceau conservé par la compagnie, mais les deux institutions muséales possèdent toujours les parties qui leur furent offertes.

2. Notre façon d'aborder l'étude de la culture matérielle a été fortement influencée par l'approche multidisciplinaire utilisée par Marcel MOUSSETTE, par exemple dans ses articles « L'épingle et son double », *Les Cahiers des Dix*, n° 60, 2007, p. 103-128, et « Les médailles religieuses, une forme de l'imagerie baroque en Nouvelle-France », *Les Cahiers des Dix*, n° 55, 2001, p. 295-329.

3. Ramsay TRAQUAIR, No. 92 St. Peter Street Quebec : A Quebec merchant's house of the XVIII^e Century, Toronto, Brigidens Ltd, 1930.

4. Béatrice CHASSÉ, « Maison Estèbe », in Commission des biens culturels du Québec, *Les chemins de la mémoire*, Québec, Les publications du Québec, t. 1, 1990; Marius BARBEAU, « Les Levasseur : maîtres menuisiers, sculpteurs et statuaires », *Les archives de folklore*, vol. 3, 1948.

5. À ce sujet, Nathalie HAMEL, « Controverses autour d'un objet : les boiseries de la maison Estèbe à Québec », in Martin Drouin (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation du Québec et d'ailleurs*, Québec, Éditions MultiMondes, 2006. Pour plus d'informations sur la collection rassemblée par William H. Coverdale, Nathalie HAMEL, *La collection Coverdale : la construction d'un patrimoine national*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.

6. Toutes les traductions de la correspondance d'époque sont de l'auteure. « There are two motifs. One as shown with the weird willow trunk and the figure seated in the Chippendale chair - a second figure appears in the complete motif - to the left of the seated figure. The other motif is a more lacey bough, a standing woman to the left, right hand and arm elevated holding a graceful fluttering, red pennant. The red is still quite brilliant. In between these two motifs the urns and cherry blossoms appear, as shown on the fragment. The patterns do not run in a long roll as modern wallpaper », lettre de May Cole à William H. Coverdale, 23 février 1946, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, centre d'archives de Québec, fonds ministère des Affaires culturelles, E6, 1980-00-025/2, dossier « Correspondance-Coverdale & Colpitts-1943-1949 ».

7. « a very nice showing somewhere some day », William H. Coverdale à May Cole, 17 mai 1946, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, centre d'archives de Québec, fonds ministère des Affaires culturelles, E6, 1980-00-025/2, dossier « Correspondance-Coverdale & Colpitts - 1943-1949 ».

8. Nous remercions toutes les personnes consultées : le musée des Beaux-Arts de Montréal; Raynald Bilodeau (Parcs Canada); Ross Fox (*Royal Ontario Museum*); Katherine Hunt (*Winterthur Museum*); Bernard Jacqué (musée du Papier peint, Rixheim); Dr Friederike Wappenschmidt.

9. Thomas Chippendale a publié un premier recueil de dessin de mobilier en 1754, *Gentleman and cabinet-makers' Director*. Il a donné son nom à un style anglais de meubles en acajou dans lequel se retrouvent éléments rococo, gothiques et chinois. Il n'est toutefois pas à l'origine des styles rococo et chinoiserie en Angleterre (Oliver R. IMPEY, *Chinoiserie : the impact of oriental styles on Western art and decoration*, London, Oxford University Press, 1977; Madeleine JARRY, *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du livre, Paris, Vilo, 1981).

10. Au sujet de l'histoire du papier peint, voir entre autres Robert KELLY, *The backstory of wallpaper : Paper-Hangings 1650-1750*, Lee,

Massachusetts, 2013; Felicity L. LEUNG, *Wallpaper in Canada 1600s-1930s*, [Ottawa], Parcs Canada, 2 vol., 1983; Bibliothèque Forney, *Le bon motif : papiers peints et tissus des collections, 1760-1960 : Paris, 21 septembre-31 décembre*, Bibliothèque Forney, Paris, Fédération française pour la coopération des bibliothèques des métiers du livre et de la documentation, 2004; Lesley HOSKINS, *The papered wall : the history, patterns and techniques of wallpaper*, London, Thames & Hudson, 2005; Catherine LYNN et Cooper-Hewitt Museum, *Wallpaper in America : from the seventeenth century to World War I*, New York, W. W. Norton, 1980; Gill SAUNDERS, *Wallpaper in interior decoration*, London, Victoria & Albert Publications, 2002; Victoria and Albert Museum, Jean HAMILTON et Charles Chichele OMAN, *Wallpapers : a history and illustrated catalogue of the collection of the Victoria and Albert Museum*, London, Sotheby Publications in assoc. with the Victoria and Albert Museum, 1982.

11. Toutes ces planches sont reproduites dans Françoise TEYNAC, Pierre NOLOT et Jean-Denis VIVIEN, *Le monde du papier peint*, Paris, Berger-Levrault, 1981.

12. « Each surface covered by the paper is on a stretcher the size of that area, laid down on strips of canvas, joined by hand and overlapping the frame, secured by the hand forged tacks. With the exception of the bottom and where modern doors have been introduced and around the windows, the paper is bordered by the pattern sent to you. », lettre de May Cole à W. H. Coverdale, 23 février 1946, *op. cit.*

13. Hugh HONOUR, *Chinoiserie : the vision of Cathay*, London, John Murray, 1961, p. 132-135.

14. R. KELLY, *The backstory of wallpaper : Paper-Hangings 1650-1750*, *op. cit.*, p. 84-85.

15. « The west wall to the right of the original door is papered. [...] The door has been painted to blend with the pink of the cherry blossoms, I think. [...] No paper is on the reveal of the river wall, where the plain large panels were with the intricate carvings on the sides. I now think that this whole panel which is fashioned differently to the rest, was created to carry the theme of the paper. »

16. Peter THORNTON, *Authentic décor : the domestic interior, 1620-1920*, New York, Viking, 1984, p. 99, et M. JARRY, *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 13.

17. « The wallpaper from the Estebe House (built in 1752), Quebec City, now in the Musée des beaux arts de Montréal is a very nice and as far as I know a rare example of a Chinoiserie wallpaper. Motives, technique, colouring and style are

very charming. It is a mixture of various Asian elements from China, India and the Near East. Chinoiserie wallpapers like this were produced in London during the 1750ties and 1760ties. [...] The wallpaper from Estebe House is a characteristic example of eighteenth century Chinoiserie in England, which were sold at paper-makers in the city of London like Bromwich & Leigh », courriel de Friederike Wappenschmidt à Nathalie Hamel, 10 janvier 2004.

18. Archives nationales du Québec à Québec, Greffe du notaire Antoine-Jean Saillant, 26 avril 1770, inventaire, cité in George W. LEAHY, *L'ornementation dans la maison québécoise aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Sillery, Septentrion, 1994, p. 59.

19 G. W. LEAHY, *L'ornementation dans la maison québécoise*, *op. cit.*, p. 58-59.

20. Nathalie HAMEL, « Un papier peint inspiré de l'Orient dans une ville coloniale d'Amérique. Présence de la chinoiserie dans la maison Estèbe à Québec au milieu du XVIII^e siècle », *Revue de la culture matérielle*, vol. 68, automne 2008, p. 26-27.

21. Joseph-Noël FAUTEUX, *Essai sur l'industrie au Canada sous le régime français*, [S.l. : s.n.], 1927, chapitre X.

22. Marcel TRUDEL, *Histoire de la Nouvelle-France : le régime militaire et la disparition de la Nouvelle-France 1759-1764*, vol. 10, Montréal, Fides, 1999, p. 290-291; Felicity L. LEUNG, *Marques d'identification des papiers peints et noms des fabricants vendant des papiers peints au Canada*, [Ottawa], Parcs Canada, 1980, p. 5.

23. M. JARRY, *Chinoiseries : le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs*, *op. cit.*, p. 50.

24. Odile KRAKOVITCH, *Arrêts, déclarations, édits et ordonnances concernant les colonies, 1666-1779 : inventaire analytique de la série Colonies A*, Paris, Archives nationales, 1993, p. 385.

25. Nicole GENÊT et Camille LAPOINTE, *La porcelaine chinoise de Place-Royale*, Québec, ministère de la Culture et des Communications, 1994, p. 34-35.

26. *Ibid.*, p. 36.

27. Monique La Grenade-Meunier avance l'hypothèse que les latrines de la maison Estèbe auraient été peu utilisées comme dépotoir après 1790, raccourcissant ainsi de vingt ans leur période d'utilisation; Monique LA GRENADE-MEUNIER, *Vivre à Place-Royale entre 1760 et 1820 : Annexes 1 à 6*, vol. 3, [Québec], ministère de la Culture, 1993, p. 276.

28. N. GENÊT et C. LAPOINTE, *La porcelaine chinoise de Place-Royale*, *op. cit.*, p. 28 et 41.

29. M. LA GRENADE-MEUNIER, *Vivre à Place-Royale entre 1760 et 1820*, *op. cit.*, p. 289.

30. Nicole GENÊT, *Les collections archéologiques de la place Royale : la faïence*, Québec, ministère des

Affaires culturelles, direction générale du patrimoine (Dossier n° 45), 1980.

31. P.L. Panet, (Greffé du notaire). « Inventaire des biens d'Henriette Guichaux, veuve de Pierre Fargues négociant de la rue Saint-Pierre à Québec », 24 novembre 1783, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, centre d'archives de Québec.

32. N. GENÊT et C. LAPOINTE, *La porcelaine chinoise de Place-Royale*, op. cit., p. 37.

33. Rappelons que les divisions de la maison ont changé entre le moment de l'inventaire des biens d'Henriette Guichaud, en 1783, et les relevés faits par Ramsay Traquaire, en 1929 ; Béatrice CHASSÉ, *L'hôtel de monsieur Estèbe à Québec*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1978.

34. Dawn JACOBSON, *Chinoiserie*, London, Phaidon Press, 1993, p. 138.

35. Françoise TEYNAC, Pierre NOLOT ET Jean-Denis VIVIEN, *Le monde du papier peint*, Paris, Berger-Levrault, 1981, p. 45.