Le dragon dans la culture visuelle rocaïlle

Enjeux et conditions d'une acclimatation par la gravure

The dragon motif in rocaïlle visual culture : prints as the vehicle for its adoption and adaptation

Valentine Toutain-Quittelier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/1363>

DOI : 10.4000/estampe.1363

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Référence électronique

Valentine Toutain-Quittelier, « Le dragon dans la culture visuelle rocaïlle », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 262 | 2019, mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 24 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1363> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1363>

Ce document a été généré automatiquement le 24 janvier 2022.

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Le dragon dans la culture visuelle rocaille

Enjeux et conditions d'une acclimatation par la gravure

The dragon motif in rocaille visual culture : prints as the vehicle for its adoption and adaptation

Valentine Toutain-Quittelier

- 1 Le dragon est sans doute l'un des monstres nés de l'imagination humaine parmi les plus fascinants. Symbole de l'hérésie, du mal, de ce qui est néfaste dans le bestiaire occidental au Moyen-Âge, il apparaît pourtant bien avant. Dans la mythologie gréco-romaine, il prend les traits du serpent Python vaincu par la lumière d'Apollon dès ses jeunes années. Plus tard, sous l'influence du *Livre des révélations* de l'Apocalypse selon saint Jean, il devient le démon terrassé par saint Michel qui entraîne dans sa chute les anges rebelles chassés du Paradis. Les histoires de saints sauroctones, c'est-à-dire combattant le serpent, sont nombreuses et l'on peut citer à loisirs l'histoire de l'archange Gabriel terrassant le dragon assimilé au Diable, celle de saint Georges libérant la princesse, de sainte Marguerite, ou encore de saint Théodore à Venise. Ce sont parfois des résurgences d'anciens cultes païens vaincus par le christianisme, comme à Metz avec le Graouilly, dragon que saint Clément de Metz chassa du grand amphithéâtre antique lorsqu'il évangélisa la ville. Animal dangereux aux déformations physiques contraires aux lois de la nature, il incarne la figure allégorique du mal¹.
- 2 Au début du XVIII^e siècle, on constate une modification rapide et brutale de la valeur donnée au dragon. De « serpent monstrueux » chez Furetière², il devient « animal fabuleux » chez Mouchon³. Il délaisse ainsi le monde de l'hérésie pour embrasser, dans la première moitié du siècle, celui de la fable. Sa physionomie évolue et accompagne le bouleversement sémantique qui lui fait quitter l'obscurité démoniaque pour la lumière des plaisirs. Certes, la société est alors en pleine mutation et se détache du poids de la religion. Mais une évolution aussi prompte semble aussi le résultat d'un contact important avec une tradition exogène du dragon qui lui voue un culte positif, celle de la culture chinoise en vogue depuis la fin du XVII^e siècle. De nombreux travaux ont déjà

interrogé l'ouverture au monde extrême-oriental, en s'intéressant au rôle fondateur joué par les Jésuites dans les relations diplomatiques entre l'empereur de Chine et le roi de France Louis XIV⁴. En arts décoratifs, la littérature scientifique s'intéresse souvent à l'introduction du bestiaire asiatique en général, et chinois en particulier, aux échanges commerciaux et à l'importation des porcelaines des dynasties Ming et Qing en Europe⁵⁵. Cette histoire des transferts culturels entre l'Europe et l'Extrême-Orient mérite d'être densifiée en mettant en lumière le rôle spécifique joué par la gravure. En effet, les planches accompagnant l'ouvrage du père jésuite Athanase Kircher intitulé *La Chine illustrée*, paru dès 1667 et réédité de nombreuses fois par la suite⁶, trouvent un regain d'intérêt sous la régence de Philippe II d'Orléans. Le célèbre graveur Bernard Picart, notamment, en propose plusieurs copies qui s'attachent tout particulièrement à la répétition imitative du trait d'origine chinoise. La vaste diffusion de l'estampe au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles va jouer un rôle important dans l'importation, l'acclimatation et la diffusion du motif du dragon asiatique en France.

- 3 Selon son origine chinoise, le dragon revêt plusieurs particularités. Sa ligne serpentine et graphique, tout d'abord, renvoie au symbole *long* né sous la dynastie chinoise Shang, vers le XIII^e siècle avant JC. Il représente ainsi la liberté, celle du trait vif, sinueux, constitué de plein et de vide. Puis il devient l'attribut du pouvoir par excellence, traditionnellement assimilé à la figure de l'empereur, mais décliné sur les tuniques et accessoires revêtus par les détenteurs de l'autorité administrative. Enfin, il fait référence aux éléments. Apparaissent alors trois dragons différents : le dragon céleste (*long* ou *tianlong*) qui est le plus représenté, le dragon aquatique (*li*), et le dragon des grottes et des cavernes (*jiao*)⁷. Mais quel qu'il soit, le dragon asiatique évolue dans un entre-deux : entre ciel et terre, entre deux eaux, ou entre la surface de la terre et ses entrailles. Éternellement insaisissable.

La liberté du trait

- 4 Motif de la liberté, le dragon est caractérisé en peinture chinoise par un trait vif et libre, alternant les effets de masse et les vides. L'ancien professeur d'esthétique Zang Yan-Fong en rappelait, en 1992, les grandes spécificités :

Il ne faut pas oublier que, dans la civilisation chinoise, le dragon des légendes, symbole de liberté spatiale et temporelle, joue un rôle fort important... Il y a, en peinture, une interpénétration intime entre le vol du dragon et le déroulement de la ligne. [...] La valeur de la ligne, à la fois originelle et constitutive du trait, fait naître la forme sans l'emprisonner dans une vue impossible. Et la peinture repose sur le battement rythmique entre les vides et les pleins ; car, dans l'art chinois, le vide joue aussi un rôle prépondérant, revêt un sens nouveau. Le vide, surface positive, dimension en profondeur ayant un sens esthétique et métaphysique, insère le temps dans le déroulement de la toile verticale ou horizontale, tout en interprétant la conception polyvalente de l'espace⁸.

- 5 Bernard Picart, dans les gravures qui illustrent son ouvrage *Cérémonies et coutumes de tous les peuples du monde* paru à Amsterdam en 1723⁹, adopte cette nouvelle physionomie du dragon au corps allongé et serpentin. Sans être fin connaisseur de la culture extrême-orientale, il se montre pourtant sensible aux formes parvenues entre ses mains pour en proposer une reprise des plus littérales. Son choix se porte sur les publications jésuites dont l'autorité, en ce début de XVIII^e siècle, est indéniable. Répétant à la page 200 des *Cérémonies* une gravure issue de l'édition latine de la *Chine*

illustrée d'Athanase Kircher¹⁰, il rompt avec l'iconographie traditionnellement en usage en Occident et s'insère dans les pas du modèle chinois (**fig. 1**). Son dragon ne porte pas d'ailes, ondule dans les airs un corps recouvert d'écailles, contorsionne sa tête en une arabesque puissante et élégante. Sa physionomie est celle d'un être hybride. Il porte des moustaches fines et longues, des pattes griffues, un corps souple qui épouse la forme des êtres divins au pied desquels il prend place. Mais peut-on pour autant parler de dialogue entre Orient et Occident, tant la planche de Picart est une imitation franche et sans équivoque de sa source d'inspiration ? Il serait préférable d'évoquer un hommage voire une sensibilité au modèle chinois.

III. 1. Bernard Picart, *Les dieux des Chinois, tirés de la Chine de Kircher, dans Illustrations de Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam, J.-Fr. Picart, 1723, p. 200. Bibliothèque du musée du Quai-Branly, Réserve GN 470 C41

- 6 Un autre ouvrage jésuite porte l'imaginaire visuel chinois jusqu'en France. Il s'agit du *Nouveau mémoire sur l'état présent de la Chine* (1697) de Louis Lecomte, dont les planches illustratives, lorsqu'elles mettent en scène le dragon chinois, le font dans une approche ornementale. C'est le cas de deux gravures qui le présentent en support mobilier¹¹. L'animal fabuleux soutient tour à tour une sphère zodiacale et une sphère équinoxiale. Surtout, il rampe le long de l'ossature du meuble. C'est bien cet aspect décoratif qui va attirer l'attention des dessinateurs d'ornements en France au début du XVIII^e siècle. Jean-Bernard Turreau, dit Toro ou Tarot, se montre sensible aux illustrations du livre de Lecomte. Il accompagne ses propres créations de dragons serpentins, rampants ou ondulants autour de structures rigides (**fig. 2**). Le dragon permet la rencontre de la fonctionnalité de l'objet et de l'esthétique en vogue au début des Lumières. Loin d'être superficiel, il lie utilité et beauté¹². Il s'enroule autour des montants du cartouche sur le frontispice du recueil *Livre de tables de diverses formes* (1716)¹³, rampe le long du piètement de consoles issues de l'esprit¹⁴, ou se dresse, se cabre et se métamorphose en

chimère sur certaines réalisées en bois doré¹⁵. Dans les répertoires d'ornements de Turreau, les dragons se font hybrides serpentiformes. Maigres et ondulants, ils recouvrent sans la cacher totalement l'ossature de l'objet qu'ils accompagnent, ne prenant jamais l'ascendant sur elle.

III. 2. Jean-Bernard Turreau dit Toro, *Livre de tables de diverses formes...*, Paris, chez Gautrot, vers 1716. BnF, Estampes, AA-1 (Toro, J.B.)

- 7 Juste-Aurèle Meissonnier, fameux dessinateur d'ornements, nourrit une créativité nouvelle à la source du livre de Louis Lecomte et de ses planches gravées. Le *Sextant de 8. pieds de rayon / 5^e machine*¹⁶ (**fig. 3**), reposant sur un support massif d'où se déploie un dragon qui semblait préalablement enroulé, n'est pas sans résonnances dans son œuvre imprimé. Son *Projet de grand chandelier à branche pour le Roy*, issu du *Cinquième livre d'ornemens* gravé par Gabriel Huquier, met en scène un piètement pyramidal soutenant quatre bras de lumière (**fig. 4**). De ce socle compact jaillit un dragon dont l'attitude est un emprunt direct à la gravure du *Sextant*¹⁷. Les deux motifs semblent se libérer de la roche comme d'une ancestrale prison de matière. Tournant leur museau vers la gauche, ils exposent leur physionomie menaçante et fascinante à la lumière, captant ainsi l'attention du spectateur. Mais la proposition de Meissonnier frappe par la cohérence entre la fonction de l'objet et son décor. La lumière, produite par la lente combustion des bougies, sied à la puissance contenue de l'animal fantastique né des éléments.

III. 3. Anonyme, *Sextant de 8. Pieds de rayon, 5e. Machine*, dans Louis Lecomte, *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, Paris, chez Jean Anisson, 1697, t. I, en regard de la p. 117. BnF, Réserve des livres rares, 8-O2N-29 (B,1)

- 8 Le livre est ici un vecteur de mutation de l'image, permettant une évolution cohérente du témoignage objectif de voyage au recueil fantasmé d'ornements. Le recours à la planche gravée où n'apparaissent que les traits noirs et blancs accentue les effets de plein et de vide, et déroule une ligne claire et serpentine chère au dragon chinois, tel que le professeur Zang l'a décrit. Il est intéressant de rappeler la concordance de date entre le goût pour ces dragons graphiques, véhiculés par les livres jésuites, et l'arrivée en France au début des années 1710 du bibliothécaire Arcade Huang, lettré chinois devenu interprète de Louis XIV, converti à la foi chrétienne et membre d'une congrégation missionnaire¹⁸. Chargé par l'abbé Bignon de rédiger le catalogue des livres chinois nouvellement arrivés à la bibliothèque du roi, ce sera en partie fait à sa mort prématurée en 1716. Huang possède une personnalité fascinante qui a retenu l'attention des plus grands penseurs de son temps parmi lesquels le jeune Voltaire. Les réminiscences de leurs conversations, tamisées au filtre du souvenir, porteront jusque dans les *Lettres persanes* (1721) et *L'Esprit des lois* (1748)¹⁹. Huang incarne surtout de façon concrète, physique même, la réalité de cette rencontre avec la Chine et la France aux yeux de la société de la Régence si avide de nouveauté et d'exotisme.

III. 4. Jean-Antoine Meissonnier, *Projet de grand chandelier à branche pour le roy, dans Cinquième livre d'ornemens inventés par Juste-Aurèle Meissonnier et gravé par Gabriel Huquier*, Paris, Chez Huquier, s.d. BnF, Estampes, Fa-45-Fol, fol. 28

- 9 De nombreux ouvrages imprimés d'obédience jésuite, bénéficiant de l'impulsion initiée par celui du père Kircher, concourent au développement du goût pour l'imagerie d'extrême orient à l'aube du XVIII^e siècle. On peut citer ceux des pères Ferdinand Verbiest²⁰, Jean-François Foucquet²¹ ou encore Jean-Baptiste Du Halde²² qui ont tant marqué les esprits du temps comme Voltaire, lecteur avide de leurs témoignages²³. Tous, par leurs enseignements, raccourcissent les distances, fusionnent les civilisations et offrent une rencontre éclairée aux lumières de la raison entre deux cultures pourtant éloignées. Mais le monde idéal des ornemanistes, où la fantaisie créatrice rend l'univers des possibles infini, amplifie le transfert culturel tout en en modifiant profondément la nature. Le motif du dragon, pour revenir exclusivement à lui, perd son occurrence morale aidant à distinguer le Bien du Mal et se fait fable, à l'image des planches dessinées par Alexis Peyrotte et gravées par Gabriel Huquier dans le recueil non daté intitulé *Nouveaux cartouches chinois* (*fig. 5*)²⁴. L'animal chimérique que l'on découvre n'a plus rien d'un démon. Il y est montré paisible, posé sur une cartouche rocaille, s'enroulant autour d'un feuillage. Par l'intitulé clairement chinois de la suite, la planche renvoie à un Orient de mignardise. Elle participe au développement d'une vision fantasmagorique de la Chine, s'écartant toujours plus d'une transposition culturelle de sources réelles et objectives. Le dragon comme figure ornementale fait désormais partie intégrante du monde de la rocaille, cultivant l'idée du « mirage chinois²⁵ ».

III. 5. Gabriel Huquier d'après un dessin d'Alexis Peyrotte, *Dragon couché sur un cartouche rocaille*, dans la suite *Nouveaux cartouches chinois*, Paris, chez Huquier rue St. Jacques au coin de celle des Mathurins, s.d. Bibliothèque de l'INHA, Fol. Est. 489

L'attribut du pouvoir

- 10 En s'affirmant dans le bestiaire ornemental français, la figure du dragon chinois transpose avec elle la puissance sémantique qu'elle revêtait en Asie, telle que connue par les témoignages compilés, entre autres, dans les écrits d'Antoine-Auguste Bruzen :

Le dragon est représenté dans les armoiries du prince sur tout ce qui appartient à son service, tenant dans les griffes de sa patte droite une perle ou quelque autre joyau de prix. Nous observons en passant, que cet animal fabuleux étoit chez (les) Anciens le symbole de la vigilance et de la prudence²⁶.

- 11 Au contact de l'Europe, le dragon demeure l'emblème de la force. Il renforce l'expression du souverain, mais aussi de ceux qui détiennent un pouvoir capital comme les grands financiers de la Régence. Il peut ainsi se muer en métaphore de la contenance, de la puissance prête à retentir mais qui demeure domptée, muselée, maîtrisée. Dans une vignette de Nicolas Verrien, le dragon se fait gardien du jardin des Hespérides (**fig. 6**). Par son calme apparent, il illustre la tempérance du prince. Paisible mais jamais placide, il contient sa violence sans pour autant faire oublier son aisance à terrasser le visiteur indélicat²⁷.

III. 6 et 6 bis. Nicolas Verrien, *Un dragon au pied d'un pommier chargé de pommes d'Or. Yo mejor las guardare. Je les garderai mieux, dans Livre curieux et utile pour les sçavans et artistes..., Emblèmes et devises latines, espagnoles et italiennes...*, livre premier, Paris, Sur le quay des orfèvres, au coin de la rue de Harlay : aux armes de Mademoiselle, s.d., fol. 19 verso. BnF, Réserve des livres rares, RES-V-2451

- 12 Les ouvrages jésuites relatant la vie en Chine traduisent un métissage des formes dans leur langage ornemental. Chez Du Halde, le cartouche qui accompagne le plan de la

province de Pe-Tche-Li, connue aujourd'hui sous le nom de Pékin²⁸, est entouré de dragons affrontés, placés en symétrie de part et d'autre du titre, comme dans la science héraldique occidentale. Pourtant, leur corps contorsionné rejetant la tête vers l'arrière peut aussi renvoyer à la tradition des peintures chinoises. Aussi cette gravure illustre bien la tentative de syncrétisme opérée dès 1735 entre la composition européenne des emblèmes et les formes plastiques souples orientales.

- 13 En Chine, le dragon est intrinsèquement lié à l'image de l'empereur qu'il renforce de sa puissance²⁹. Appliqué à la figure du roi occidental, il lui confère une aura fabuleuse comme le candélabre de Meissonier l'a bien montré. La chimère issue du monde souterrain sort en pleine lumière et se met au service du souverain. On peut voir dans l'appropriation chinoise une tentative de renouvellement du langage métaphorique après des décennies de domination de la figure royale associée au mythe apollinien. Une tentative, donc, d'importer du sang neuf dans la culture visuelle occidentale. Pourtant l'imagerie du dragon, pour puissante et souveraine qu'elle soit, ne supplante jamais celle du Soleil. Des résistances apparaissent. Le dragon reste, à plusieurs occasions, assimilé au monde souterrain, tel l'animal de compagnie de *Pluton dans son palais* dessiné par Jacques de Lajoüe et gravé par Simon-François Ravenet vers 1735 (**fig. 7**)³⁰. Figuré comme un chien tenu en laisse, le monstre est domestiqué par le dieu des Enfers qui affirme ainsi son pouvoir en le soumettant. La contenance du prince, une fois de plus, est évidente. Mais il nous semble tout aussi important de souligner la persistance de l'univers caverneux, obscur et dangereux qui y est associé. Source de feu sans pourtant irradier de lumière, maintenu dans les profondeurs de la Terre plutôt qu'affirmé en plein jour, le dragon s'impose petit à petit comme un motif en négatif du culte apollinien. À mi-chemin entre Apollon et le diable, il renforce l'autorité du maître et engendre l'effroi du subordonné.

III. 7. Jacques de Lajoüe et Simon-François Ravenet, *Le Palais de Pluton*, dans *Livre nouveau de douze morceaux de fantaisie...*, Paris, chez la Veuve Chéreau, vers 1735. BnF, Estampes, Ed-95 (a)-fol., fol. 18

- 14 Si le roi recourt finalement peu à l'iconographie du dragon, comment expliquer son essor sous la Régence ? Il nous semble essentiel, pour bien comprendre cet engouement soudain, de s'appuyer sur le contexte si particulier du gouvernement de Philippe II d'Orléans. Les travaux historiques récents convergent à présenter cette période de l'Ancien Régime comme un moment complexe³¹, foisonnant de modernité dans la gestion des institutions et des finances, mais aussi marqué par l'affaiblissement du pouvoir royal, représenté par un enfant roi d'à peine dix ans qu'on maintient à l'écart des décisions politiques en l'installant au château de Vincennes³². Pendant ce temps, les affaires du royaume sont gérées par son tuteur Philippe II d'Orléans, depuis le Palais-Royal, au cœur de Paris. Versailles, magnifié par le culte apollinien, devient une cité en sommeil. Les aristocrates et membres de la famille du sang sont rapidement tenus à distance du pouvoir par la révocation du Conseil de Régence et de la « polysynodie », ce mode de gouvernance accepté pendant quelques mois, qui introduisait la collégialité dans la sphère politique. Désormais, les éminences grises du Régent sont avant tout les grands manieurs d'argent, ceux qui peuvent résoudre l'une de ses principales préoccupations : renflouer les caisses du Trésor royal. Ils sont nombreux à graviter autour des initiatives du Régent. On peut citer entre autres les frères Pâris, les frères Crozat, John Law bien sur, Samuel Bernard aussi.
- 15 Antoine Crozat, que l'on appelle aussi Crozat le Riche, se fait promoteur en faisant bâtir un vaste complexe immobilier sur une parcelle de la rive gauche. La Cour du Dragon, rue de Rennes, prend son nom du dragon lové au-dessus de l'entrée, à la souche d'un balcon surplombant le portail³³. Il s'agit du dragon de sainte Marguerite (*fig. 8*). Par sa victoire sur le dragon, symbole du paganisme qu'elle affronta lors de son martyre³⁴, elle est liée aux arts du feu. Ici, l'animal monstrueux fait référence aux métalliers qui

occupaient le site en 1725. Il n'est pas directement employé pour faire référence à Crozat, mais son usage traduit plutôt une convergence de goût et d'esprit en vogue dans l'univers des financiers au début du XVIII^e siècle. Nous trouvons deux dragons similaires en façade de l'hôtel Chenizot, rue Saint-Louis-en-l'Île. Achetée en 1719 par Jean-François Guyot de Chenizot, receveur général des finances de la Généralité de Rouen³⁵, la parcelle est totalement réaménagée pour s'inscrire dans la nouvelle esthétique du jeune règne de Louis XV. Le nouvel hôtel est achevé en 1726 par Pierre de Vigny³⁶. Grandes fenêtres laissant entrer la lumière, habitation qui surplombe le portail d'entrée et s'ouvre sur la rue, balcon qui habille la façade et en renforce l'axialité collent à l'air du temps. Les deux dragons, soutenant le balcon à la rampe en fer forgé, encadrent le portail et intimident le visiteur. Nés du ciseau de François Roumier³⁷, ils ouvrent une gueule menaçante.

III. 8. Paul-Ambroise Slodtz, *Dessus de porte au motif de dragon de sainte Marguerite*, 1732, Paris, musée du Louvre. Cliché RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/René-Gabriel Ojéda

- ¹⁶ Par similitudes anatomiques, le dragon est parfois confondu avec un autre être hybride, le griffon, qui accompagne lui aussi l'iconographie des financiers. Quelques rares détails les séparent, notamment le bec de rapace qui tranche avec la gueule aux dents effilées qui convient au monstre d'importation chinoise. Mais pour le reste du corps composite, ils sont régulièrement pris l'un pour l'autre. Le plus bel exemple de griffons mis au service de l'imagerie des manieurs d'argent est à l'entrée de l'ancien escalier d'apparat de la Banque royale, la grande institution bancaire créée en 1718 par John Law, qui se trouve aujourd'hui conservé à la Wallace Collection de Londres. Deux griffons encadrent la volée de marches et accueillent le visiteur et matérialisent les premières marches menant à la « Galerie des Mississipiens », la galerie d'apparat qui servaient aux réunions des administrateurs³⁸. Ils enroulent leur cou autour de la rampe, ramenant leur corps en un geste d'apaisement. La puissance de l'argent, figurée sur la rampe par des billets de banque et des pièces de monnaie sortant de cornes

d'abondance, est une nouvelle manière de pondérer la violence de l'animal fabuleux. La fortune remplace désormais le titre.

- 17 On assiste ainsi, sous la Régence, à un renouvellement non seulement de l'exercice du pouvoir mais aussi de son iconographie. Tels le gardien des pommes d'or du jardin des Hespérides, le dragon – et les chimères qui en émanent – protège la prospérité économique. Par son intermédiaire, le monde des financiers s'approprie une iconographie voisine de celle du pouvoir royal qui reste essentiellement centrée sur le culte d'Apollon. Outre leur emploi aux espaces intermédiaires des édifices privés (seuil d'escalier, souche de balcon, ni totalement à l'intérieur, ni totalement à l'extérieur), les dragons ornent divers objets précieux à la mode. Dans la célèbre *commode aux dragons*, anciennement attribuée à Charles Cressent (Londres, The Wallace Collection)³⁹, les poignées de tiroir prennent la forme de sauroctones contorsionnés (*fig. 9*). Le propriétaire fortuné pose la main dessus et les domine. La force de l'animal est à son service. L'homme anime le monstre ou lui impose silence, d'un seul geste de la main. Il le contrôle et s'approprie sa puissance.

III. 9. Antoine-Robert Gaudreaux, *Commode dite « aux dragons »*, Londres, The Wallace Collection, vers 1730. Wallace Collection, inv. F85 © Trustees of the Wallace Collection

Le dragon et les éléments : de la terre au ciel, de l'hérésie à la prospérité

- 18 Comment la connaissance sémantique du dragon apparaît-elle en France ? Il semble que les écrits du Père Athanase Kircher aient joué un rôle central en posant les jalons de la mythologie chinoise (*fig. 10*) :

[...] si est-ce pourtant que les *Chinois* n'ont pas resté de représenter leur *Fe*, sous la forme et la figure d'un Dragon volant, qu'ils appellent l'esprit de l'air et des montagnes, lequel est couvert d'un bouclier de tortue (selon que leur ont appris

leurs *Bragmanes*). Ils se persuadent encore que le monde ne subsiste, et n'est affermi que par ce serpent et ce dragon qu'ils estiment estre sorti d'une tortue (...)»⁴⁰.

III. 10. Anonyme, *Mons in Provincia Kiamsi*, dans *La Chine d'Athanase Kircher...*, Amsterdam, chez Jean Jansson et les héritiers d'Élizée Weyerstraet, 1670, p. 231. BnF, Estampes, Oe-2-Pet Fol.

- 19 Les Occidentaux comprennent que le dragon asiatique vient du serpent Naga, vénéré chez les Indiens Bramanes. Hybride, il a un corps recouvert d'écailles. Il exprime à la fois la force et la discrétion. Dans la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de Chine* de Du Halde, le dragon a plusieurs formes : il est « dragon-cheval, dragon volant qui se cache, dragon qui demeure, dragon protecteur, dragon des eaux⁴¹ ». Si l'animal fantastique se cache dans les mondes souterrains, il n'est pas assimilé au monde des enfers selon la vision catholique qui le lie à la dénonciation du Mal. L'interprétation chinoise relayée par les écrits jésuites suggère plutôt un entre-deux. Rien de statique, le dragon demeure dans l'attente mais n'est pas inerte. Si le démon des saints sauroctones n'obtient jamais le Salut, cet animal fabuleux là, pourtant logé dans les profondeurs de la terre, cultive le mystère pour mieux se révéler un jour prochain. Surtout, ces écrits fondent une vision du dragon liée à la force des éléments qui l'accompagnent. Certains se cachent sous terre, d'autres évoluent dans les airs, d'autres enfin fendent les eaux de la mer. La classification chinoise distingue le dragon céleste (*long* ou *tianlong*), le dragon aquatique (*li*), et celui des grottes et des cavernes (*jiao*)⁴².
- 20 Nous passerons plus rapidement sur cette vision plus caverneuse que démoniaque tant les œuvres présentées plus haut s'insèrent souvent dans cette dynamique. Complétons notre étude avec l'engagement de Claude III Audran à l'occasion des *Douze mois grotesque*. Au mois d'Août⁴³ (**fig. 11**), deux dragons sont placés dans le tiers inférieur de la composition verticale. Ils participent de façon symbolique au décor qui met en scène Cérès au moment de la récolte. Leur présence renvoie bien évidemment au monde des

enfers où se trouve la fille de Cérès, Proserpine, retenue prisonnière par Pluton⁴⁴. Dans la tenture, le drame est contenu voire convenu. Il résulte deux éléments du placement des dragons dans la partie inférieure de l'image. Cela permet d'une part de mieux faire référence au monde souterrain. D'autre part, il s'agit de dégager un maximum d'espace dans la verticalité pour suggérer un effet d'élévation pour Cérès.

III. 11. Jean Audran, *Aoust*, dans *Les Douze mois de l'année, sous les auspices des douze principales divinités payennes*. BnF, Estampes, Hd-81-fol., fol. 59

- 21 Le même mouvement vertical anime les cartels d'horlogerie de Charles Cressent⁴⁵. Placés sur une console, ils soutiennent, au propre comme au figuré, des bijoux d'horlogerie en bois précieux et bronzes dorés. Les dragons du régulateur en cartel surmonté d'une figure de Diane, conservé à Waddesdon Manor, se dressent et remontent le long de la courbe de la console (*fig. 12*)⁴⁶. Ils semblent déployer leurs ailes et renforcent ainsi l'effet visuel d'ascension. Le cartel au masque de femme coiffée d'une coquille (collection de Horace W. Brock) comporte lui aussi des dragons sur sa console. Ils sont, cette fois-ci, accompagnés d'un lion rayonnant placé au centre. La force telle qu'issue de la tradition gréco-romaine rencontre ici la puissance née de l'imaginaire extrême-oriental. Ils se fondent dans les courbes du décor rocaille, enlacent des roches fictives, complexifient la matière. Le socle devient mouvant, instable. Si la figure du lion s'avance directement vers le spectateur en traduisant le pouvoir du propriétaire, les dragons sont tout en retenue. Ils sont « entre-deux » : entre deux parties de l'objet (console et cartel), entre deux espaces (la terre et l'air, entre deux état (l'état statique et l'état mobile), entre deux éléments (la terre et l'air).

III. 12. Attribué à Charles Cressent, *Régulateur en cartel surmonté d'une figure de Diane*, vers 1730-1740, Waddesdon Manor, The James de Rothschild collection, détail de la console. Waddesdon Manor, « Furniture, Clocks & Gilt Bronzes », Inv. Baron Ferdinand de Rothschild WI/6/4*

- 22 Le parallèle entre le dragon et le monde aquatique n'est pas, en France, le plus fréquent. On trouve bien quelques dessins unissant tritons et hybride serpentiforme, comme sur un dessin en frise réalisé à la plume encre brune et lavis brun par Gilles-Marie Oppenord conservé à l'École des Beaux-Arts de Paris (*fig. 13*) mais l'association entre toutes ses figures renvoie peu à un propos d'origine chinoise. L'ensemble reste souvent artificiel.

III. 13. Gilles-Marie Oppenord, *Frise avec dieu marin et dragon*, plume encre brune et lavis brun. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Inv. O. 759

- 23 Pour pleinement apprécier l'emploi du dragon en lien avec un élément, il faut se concentrer sur celui du feu, peu usité dans le monde oriental mais très fréquent dans la tradition occidentale⁴⁷. Le renouveau de la figure du dragon lui donne une nouvelle

impulsion. Dès la fin du xvii^e siècle, les artificiers se plaisent à le mettre en scène crachant du feu, sur le casque d'un roi gigantesque prêt à exploser de mille bombes colorées lors d'une soirée princière⁴⁸. Le dragon se fait griffon par son bec, mais la référence au cracheur de feu est sans ambiguïté (**fig. 14**). On aperçoit bien les tubes de lancement des fusées, et les bombes placées au cœur de la structure. L'ensemble devait être du plus bel effet, saisissant et plaisant à la fois. Le feu destructeur est désormais maîtrisé. Les temps de guerre font place à une nouvelle prospérité.

III. 14. Anonyme, *Pour faire un casque de feu...*, dessin à la plume, encre brune, lavis gris et lavis de couleurs sur papier beige, fin xvii^e siècle, dans *Traité des feux d'artifice*, fol. 41. BnF, Manuscrits, Français 649

- 24 Les premiers temps de la Régence et du règne de Louis XV jouent de cette paix retrouvée jusque dans le vocabulaire ornemental des objets liés au confort quotidien. Les chenets de cheminée recourent au vocabulaire du dragon en une métaphore simple mais efficace. Évoquant une nouvelle salamandre, l'animal fabuleux en bronze doré se trouve quotidiennement plongé au cœur de la fournaise et en ressort intacte (**fig. 15 et 16**). Ce feu domestiqué par la vie en ville apparaît dans divers projets d'objets décoratifs. Dès le tournant du siècle, l'ébéniste André-Charles Boulle se montre sensible à ce répertoire fantastique lorsqu'il compose un ensemble varié de bras de lumière⁴⁹ (**fig. 17**) où l'on aperçoit, au milieu des enroulements de feuillages et de rocailles, un petit dragon lové, en toute confiance. Profitant de l'engouement pour le motif avec l'avènement de la rocaille, Jean Mariette réédite la planche vers 1735-1740 à l'occasion du recueil factice de *L'Architecture à la mode*⁵⁰.

III. 15 et 16. Éléments de chenet, bronze doré, travail parisien vers 1720-1730. MAD, Inv. PR 2009.88.1.1 et PR 2009.88.1.2. Cliché MAD/Jean Tholance

- 25 De la pesanteur à la légèreté, de la monstruosité à la fantaisie, de la peur au plaisir, le recours aux éléments dans l'imagerie ornementale du début du siècle des Lumières fait une place de choix à la figure du dragon. Il incarne, physiquement comme métaphoriquement, une évolution, un mouvement, une translation. Le changement symbolique rendu possible par l'imagerie rocaille est fort.

III. 17. André-Charles Boulle, *Bras de cheminée...*, dans *Nouveaux desseins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie inventés et gravés par André-Charles Boulle*, Paris, chez Mariette aux Colonnes d'Hercule rue St Jacques, s.d. Réédité dans *L'Architecture à la mode où sont les nouveaux dessins pour la décoration des bâtimens et jardins...*, Paris, Nicolas Langlois-Jean Mariette, s.d., vol. I, fol. 9. BnF, Estampes, AA-2 (Boulle)

- 26 Les liens avec l'Extrême-Orient au début du XVIII^e siècle permettent une rapide et radicale mue de l'imagerie du dragon. À la fin du Moyen Âge, saint George embrochait le monstre droit devant lui, avec sa lance. À la suite du *Grand Saint Michel* de Raphaël conservé au musée du Louvre à Paris, la verticalité s'est affirmée et avec elle, la volonté de rabattre le démon vers le sol, de le ramener de force au monde de la nuit. Lors de l'avènement de la rocaille, le mouvement reste vertical mais la translation du regard part du sol pour l'élever vers le ciel. Le dragon gagne le droit à la rédemption en fusionnant avec la mythologie asiatique. Plusieurs points communs sémantiques ont été consolidés par cette union formelle : le goût pour un ornement d'apparat, une écriture visuelle libre portée par le trait des graveurs et dessinateurs, l'emblème du pouvoir – pas tant celui du souverain que celui des nouveaux riches d'ailleurs –, la référence aux éléments enfin.
- 27 La France va cultiver ce tropisme asiatique, et toujours le dragon sera au centre de son esthétique. L'importation restera parfois chinoise, et se fera aussi par l'intermédiaire du Japon. Il ne m'appartient pas de m'appesantir sur l'éternel retour de l'Orient fascinant aux XIX^e et XX^e siècles ; c'est en soi un vaste sujet. Mais un constat demeure : par le goût pour la ligne graphique, le *Lotus bleu* de Tintin a participé à synthétiser cette histoire de l'importation et à ancrer profondément la Chine dans le cœur des amateurs d'ars graphiques.

NOTES

1. Laurence de Finance et Pascal Liévaux (dir.), *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, éditions du Patrimoine/Centre des Monuments Nationaux, 2014, p. 126-127, *ad vocem* « Dragon », « Guivre » et « Basilic ».
2. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, *ad vocem*.
3. Pierre Mouchon, *Table analytique et raisonnée des matières contenues dans les XXXIII volumes in-folio du dictionnaire des sciences, des arts et des métiers et dans son supplément*, Paris, Panckoucke, 1780, t. I, p. 532, *ad vocem*.
4. Méta-sujet évoqué sous l'angle de l'histoire politique et diplomatique dans Ouvrage collectif, *Kangxi, empereur de Chine, 1662-1722 : La cité interdite à Versailles* (cat. d'expo. Versailles, Musée national du château de Versailles, janvier-mai 2004), Paris, RMN, 2004 ; Pascal Torres, *Les batailles de l'empereur de Chine : la gloire de Qianlong célébrée par Louis XV, une commande royale d'estampes* (cat. d'expo. Paris, musée du Louvre, février-mai 2009), Paris, Musée du Louvre-Le Passage, 2009 ; Siyan Jin et Raymond Ledru (dir.), *Transfert culturel : les premiers missionnaires en Chine*, Editions You Feng, 2016.
5. Citons les publications récentes de Vanessa Alayrac-Fielding (dir.), *Rêver la Chine : chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Tourcoing, Éditions Inventit, 2017 ; Stéphane Castelluccio, *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2013 ; Manuela Finaz de Villaine et Nicole Garnier-Pelle (dir.), *Singes et dragons : la Chine et le Japon à Chantilly au XVIII^e siècle* (cat. d'expo. Chantilly, musée Condé, septembre 2001 à janvier 2012), Paris, Institut de France/Fondation pour la Sauvegarde et le Développement du Domaine de Chantilly, 2011 ; Georges Brunet (dir.), *Pagodes et dragons : exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo 1720-1770* (cat. d'expo. Paris, musée Cernuschi, février à juin 2007), Paris, Paris-Musée, 2007. Citons également l'ouvrage attendu d'Isabelle Tillerot, *Orient et ornement : la transformation de l'espace donné à la peinture au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la MSH, à paraître en 2018.
6. Première édition en latin : Athanasius Kircher, *China monumentis qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata...*, Amsterdam, J. Janssonium et E. Weyerstrael, 1667. Première édition en français : Athanase Kircher, *La Chine d'Athanase Kircher, illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes, et de quantité de recherches de la nature et de l'art, avec un dictionnaire chinois et français*, F. S. Dalquié (trad.), Amsterdam, Jean Jeansson, 1670. Cette édition a donné lieu à un reprint préfacé par Paul Vernière, Genève, Slatkine, 1980. Consulter aussi Sheng-Ching Chang, *Natur und Landschaft : Der Einfluss von Athanasius Kirchers « China Illustrata » auf die europäische Kunst*, Berlin, Reimer, 2003.
7. Michel Culas, *Grammaire de l'objet chinois*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1997, p. 47.
8. Yan-Fong Zang, *Dragon et Apollon. Essai sur les styles comparés de la peinture chinoise et de la peinture européenne*, Castre, éditions de la Ville de Castres, 1992, n.p.
9. Bernard Picart, *Les dieux des Chinois, tirés de la Chine de Kircher*, dans *Illustrations de Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam, J.-Fr. Picart, 1723, p. 200.
10. Athanasius Kircher, *op. cit.*, 1667, planche anonyme insérée entre les pages 140 et 141.
11. Planches anonymes titrées *Sphère Armillaire Zodiacale / 1. Machine et Sphère Equinoxiale / 2. Machine* dans Louis Lecomte, *Nouveau mémoire sur l'état présent de la Chine*, Paris, Jean Anisson, 1697, t. 1, entre les pages 114 et 115.
12. Pour Laurence de Finance et Pascal Liévaux, l'ornement est un « marqueur de la succession des modes inverses, [...] une nécessité qui traverse le temps et l'espace ». Voir Laurence de Finance et Pascal Liévaux (dir.), *Op. cit.*, 2014, p. 13.

13. Jean-Bernard Turreau dit Toro, *Livre de tables de diverses formes...*, Paris, Gautrot, vers 1716, frontispice, conservé à Paris, BINHA, Fol. EST 583.
14. *Ibidem*, fol. 2 et 6.
15. Console aux chimères tricéphales, époque Régence, anciennement documenté à Beaune, Galerie Berger.
16. Planches anonymes titrées *Sextant de 8. pieds de rayon / 5^e machine* dans Louis Lecomte, *Op. cit.*, 1697, tome 1, en regard de la page 117.
17. Planche intitulée *Projet de grand chandelier à branche pour le Roy*, dans *Cinquième livre d'ornemens inventés par Juste-Aurèle Meissonnier et gravé par Gabriel Huquier*, Paris, Chez Huquier, s.d., pl. 68. Consulter la bibliographie complète dans Peter Fuhning, *Juste-Aurèle Meissonnier, un genio del rococò 1695-1750*, Turin, Umberto Allemandi, 1999, t. II, p. 240 n° 56, p. 292 n° D. 78 et p. 348 n° G. 71. Le dessin préparatoire est conservé à Paris, au Musée des Arts Décoratifs, inv. 18420. Lire aussi IFF XVIII^e, vol. XI, *ad vocem* « Huquier (Gabriel) le père », n° 993, inv. Fa. 45 in-fol. f. 28. Peter Fuhning propose de dater le projet initial entre 1735 et 1740, et note que les premières reprises de motifs par François Germain ont vu le jour en 1745. De son côté, *L'Inventaire du Fonds Français* précise qu'aucune gravure d'Huquier d'après Meissonnier n'a pu être réalisée avant 1738. Il est donc probable que cette planche ait été imprimée entre 1738 et 1745.
18. Lire Danielle Elisseff, *Moi, Arcade, interprète chinois du Roi-Soleil*, Paris, Arthaud, 1985. Du même auteur, consulter également Nicolas Fréret, *1688-1749 : réflexions d'un humaniste du XVIII^e siècle sur la Chine*, Paris, Institut des Hautes Études Chinoises/Presses Universitaires de France, 1978.
19. Nathalie Monnet, « Les livres chinois de Louis XIV », *Kangxi, empereur de Chine, 1662-1722. La Cité interdite à Versailles* (cat. d'expo. Versailles, janvier-mai 2004), Paris, RMN-Versailles, 2004, p. 213.
20. Si la plupart des travaux d'astronomie et de mathématique du père Ferdinand Verbiest sont publiés en chinois sous l'autorité de l'empereur Kangxi lui-même, son *Astronomia europea* est rédigé en latin dès 1668.
21. Sensiblement plus tardif que les pères jésuites que nous avons introduits jusqu'à maintenant, le père Jean-François Foucquet a publié *Tabula Chronologica Historiae Sinicae Connexa Cum Cyclo Qui Vulgo Kia Tse Dicitur* en 1729. Sur sa longue mission en Chine, lire notamment John W. Witek, *Controversial ideas in China and in Europe*, Rome, Institutum historicum S.I., 1982.
22. Digne héritier de *La Chine* de Kircher, l'ouvrage intitulé *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise...* du père Jean-Baptiste Du Halde est publié en 1735. C'est un ouvrage qui connaît un grand succès auprès du public occidental, et entraîne plusieurs rééditions jusqu'à la fin du siècle. La planche illustrative représentant Confucius, *le plus célèbre philosophe de la Chine*, par Honbleau et Fonbonne, représente le philosophe en pied, plongé dans sa lecture. Cette figure à la physionomie mêlant bonhommie et contenance participe au développement du motif archétypal du mandarin décliné en France, assis ou debout, pendant toute la période rocaille.
23. Lourdes Terron Barbosa, « Images de la Chine dans l'œuvre de Voltaire », *Thélème. Revista Completuense de Estudios Franceses*, 2010, vol. 25, p. 267-277, consultable en ligne : <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL1010110267A/33019>
24. Eau-forte gravée par Gabriel Huquier d'après un dessin d'Alexis Peyrotte, publiée dans *Nouveaux cartouches chinois... par son très humble et très obéissant serviteur A. Peyrotte et gravé par Huquier*, suite de sept pièces à clairevoie, numérotées et marquées de la lettre A. Le titre porte en bas l'adresse « À Paris chez Huquier, rue St. Jacques au coin de celle des Mathurins. CPR. » Planche signée en bas à gauche « Huquier sculpt. et ex. à Paris rue des Mathurins CPR. » et en bas à droite « Peyrotte in. ». *L'Inventaire du Fonds Français* date l'ensemble entre 1742 et 1750. Consulter IFF XVIII^e, vol. XI, *ad vocem* « Huquier (Gabriel) le père », n° 1658-1664.
25. L'idée de « mirage chinois » vient de la thèse de Virgile Pinot, consacrée à la littérature voltairienne. Le problème est reposé par Basil Guy en des termes plus larges. Plus récemment, le

travail de Chin-Ichi Ichikawa sur la vision purement fantasmagorique de l'Extrême-Orient tend à être rediscuté et modéré. Lire Virgile Pinot, *Documents inédits relatifs à la connaissance de la Chine en France de 1685 à 1740*, Paris, P. Geuthner, 1932 ; Basil Guy, *The French Image of China before and after Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1963 ; Jean-Robert Armogathe, « Voltaire et la Chine : une mise au point », *Actes du colloque international de sinologie : la mission française de Pékin aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Les belles Lettres, 1976, p. 27-38 ; Shin-Ichi Ichikawa, « Les mirages chinois et japonais chez Voltaire, traduit du japonais et remanié », *Raison présente*, n° 52, 1979, p. 69-84 ; Roland Mortier, « L'imaginaire chinois dans l'œuvre de Voltaire », *Voyage imaginaire, voyage initiatique*, Annarosa Poli (dir.), Moncalieri, Università di Verona, 1990, p. 207-219.

26. Antoine-Augustin Bruzen de La Martinière et alii, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Amsterdam, J.-Fr. Bernard, 1728, p. 305.

27. Nicolas Verrien, *Livre curieux et utile pour les sçavans et artistes...*, *Emblèmes et devises latines, espagnoles et italiennes...*, livre premier, Paris, Sur le quay des orfèvres, au coin de la rue de Harlay : aux armes de Mademoiselle, s.d., fol. 19 verso, « n° 4, un dragon au pied d'un pommier chargé de pommes d'Or. Yo mejor las gardare. Je les garderai mieux ».

28. Jean-Baptiste Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de Chine*, Paris, Le Mercier, t. I, p. 110.

29. C'est particulièrement frappant dans la question de vêtement de cour. Consulter Monique Crick (dir.), *Sous la griffe du dragon : costumes de cour de la dynastie Qing (1644-1911) des collections Baur* (cat. d'expo. Genève, Musée des Arts d'Extrême-Orient et Musée d'Ethnographie, septembre 2004-février 2005), Genève-Milan, 5 Continents, 2004.

30. Marianne Roland-Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, Paris, Arthéna, 1984, n° 6.65, p. 328, fig. 227. Signée « Lajoüe Del. – Ravenet Sculp. ». Pour la série *Livre nouveau de douze morceaux de fantaisie... dédié à Monseigneur Loüis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d'Antin*, suite annoncée au *Mercure* en mai 1736. Le dessin préparatoire à la plume et lavis de gris sur de très légères indications à la pierre noire fit partie du fonds de la galerie Cailleux à Paris. *Ibidem*, p. 253, n° D. 56, fig. 225.

31. Faisant suite au texte fondateur de Jean-Christian Petitfils, *Le Régent*, Paris, Fayard, 2006 (1^{ère} éd. 1986) qui réhabilita le Régent en le présentant sous un jour plus objectif que ce qu'en avait montré l'historiographie républicaine de l'aube du xx^e siècle, citons les travaux richement renseignés de Laurent Lemarchand, *Paris ou Versailles ? La monarchie absolue entre deux capitales (1715-1723)*, Paris, CTHS, 2014, Alexandre Dupilet, *La Régence absolue. Philippe d'Orléans et la polysynodie (1715-1718)*, Seyssel, Champ Vallon, 2011, ou encore Denis Reynaud et Chantal Thomas (dir.), *Le Régent, entre fable et histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2003.

32. Sur la juxtaposition des effigies du dauphin et du régent et les tensions qui en résultent, consulter Valentine Toutain-Quittelier, « Le Régent et le Dauphin au plafond de la Banque royale : une dualité impossible ? », *Du « portrait du Roi » aux portraits du Régent ; Philippe II d'Orléans, entre pouvoir et légitimité*, journée d'étude Paris I, 23 septembre 2015, non publié.

33. Sur la Cour du Dragon, détruite au début du xx^e siècle, nous renvoyons aux Procès-verbaux de la Commission du Vieux Paris qui en pris note le 28 novembre 1925, p. 99, n° 16, et formons le souhait qu'un chercheur, dans un avenir proche, réalise enfin une étude exhaustive de ce site connu entre autres par les photographies d'Eugène Atget. Les travaux consacrés à Paul-Ambroise Slodtz, sculpteur du dragon aujourd'hui conservé au musée du Louvre et frère du célèbre Michel-Ange Slodtz, mérite également plus d'attention. Depuis les écrits de François Souchal, trop peu de recherches lui ont été consacrées. Lire François Souchal, *Les Slodtz : sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, E. de Boccard, 1967 ; Sébastien Bontemps, « Invention, fonction(s) et exécution du décor architectural : Paul-Ambroise Slodtz et l'embellissement du chœur de l'église Saint-Merry à Paris », *Décor et architecture (XVII^e-XVIII^e siècle) : entre union et séparation des arts*, Bern, Peter Lang, à paraître en 2018.

34. Relire pour cela Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Théodore de Wyzewa (trad.), Paris, Perrin, 1910, p. 334.

35. *L'État de la France*, 4^{ème} édition, Paris, Michel-Étienne David, 1722, p. 604.
36. Sur l'hôtel de Chenizot, consulter Christian Baulez, « L'hôtel Chenizot », *L'île Saint-Louis*, Béatrice de Andia et Nicolas Courtin (dir.), Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997, p. 231-241. Sur l'architecte Pierre de Vigny, lire Charles de Beaumont, *Pierre Vigné de Vigny : architecte du roi 1690-1772*, Paris, Plon, 1894 ; Michel Gallet, « L'architecte Pierre de Vigny, 1690-1772 : ses constructions, son esthétique », *Gazette des Beaux-Arts*, 1973, n° 82, p. 263-286.
37. François Roumier est évoqué dans Bruno Pons, *De Paris à Versailles, 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Strasbourg, Association des publications près les universités, 1986.
38. La bibliographie complète dédiée à ce site et son grand décor se trouve dans Valentine Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières*, Rennes, PUR, 2017. Et aussi *Idem*, « Pellegrini et la galerie du Mississippi : un décor vénitien en plein cœur de Paris », *Éblouissante Venise. Venise, les arts et l'Europe au XVIII^e siècle* (cat. d'expo. Paris, Grand-Palais, septembre 2018-janvier 2019), Catherine Loisel (dir.), Paris, RMN, 2018, p. 142.
39. Peter Hugues, *The Wallace Collection: catalogue of furniture, II (Bouffe furniture, venerated furniture)*, Londres, Trustees of The Wallace Collection, 1996, p. 847-853, n° 177 (F85).
40. Athanase Kircher, *La Chine illustrée*, Amsterdam, chez Jean Jansson, 1670, p. 186.
41. Jean-Baptiste Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de Chine*, Paris, Le Mercier, 1735, t. I, p. 562-563.
42. Michel Culas, *Grammaire de l'objet chinois*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1997, p. 47.
43. Suite d'estampes retraçant les douze mois de l'année de Claude III Audran et gravée par son frère Jean. *L'Inventaire du Fonds Français* date l'ensemble en juin 1726, renvoyant à l'annonce de la publication de l'ensemble dans le *Mercure*. Signature sous le mois de janvier : « Inventé par C. Audran et gravé par son frère ». Consulter Georges Duplessis, *Les Audran*, Paris, Librairie de l'art, 1892, p. 36-40. *IFF XVIII^e*, vol. I, *ad vocem* « Audran (Jean) », n° 60.
44. L'entrelacs d'échanges entre Orient et Occident est particulièrement complexe avec les porcelaines d'exportation chinoises produites sous le règne de l'empereur Qianlong dont certaines reprennent les motifs d'Audran, telle une boîte à thé ornée de la Cérès du mois d'Août sur fonds blanc, conservée à Lorient, au musée de la Compagnie des Indes. Consulter notamment François et Nicole Hervouët, Yves Bruneau, *La porcelaine des Compagnies des Indes à décor occidental*, Paris, Flammarion, 1986, cat. 13.24.
45. Consulter Marie-Juliette Ballot, *Charles Cressent : sculpteur, ébéniste et collectionneur*, Paris, E. Champion, 1919 ; Alexandre Pradère, *Charles Cressent, sculpteur, ébéniste du Régent*, Dijon, Faton, 2003.
46. Geoffrey de Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Furniture, Clocks and Gilt Bronzes*, Londres, The National Trust, 1974, p. 66-71.
47. Sur la spiritualité chinoise, consulter Niccolò Longobardi, *Traité sur quelques points de la religion des chinois, par le RP Longobardi*, Paris, J. Josse, 1701.
48. Paris, BnF, Manuscrit français 649, *Traité des feux d'artifices*, fol. 41 recto, fin XVII^e siècle.
49. Planche issue de la suite *Nouveaux desseins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie inventés et gravés par André-Charles Boulle*, À Paris chez Mariette aux Colonnes d'Hercule rue St. Jacques, s.d. Consulter *IFF XVII^e*, t. II, *ad vocem* « Boulle (Charles-André) », n° 1-8.
50. *L'Architecture à la mode où sont les nouveaux dessins pour la décoration des bâtimens et jardins...*, Paris, Nicolas Langlois-Jean Mariette, s.d., vol. I, fol. 9 pour le volume conservé à Paris, BINHA, inv. 4 EST 420.

RÉSUMÉS

Le début du XVIII^e siècle favorise l'épanouissement de nouveaux motifs ornementaux inspirés de la nature, de la mer, mais aussi du lointain orient. Soutenu par la gravure et la diffusion des premiers ouvrages jésuites consacrés aux coutumes chinoises, le motif du dragon apparaît. Ainsi libéré de son sens initial, il se répète et s'acclimate à un espace artistique qui n'est pas celui qui le porte à l'accoutumée. De « serpent monstrueux » chez Furetière, il se fait « animal fabuleux » chez Michon. Le dragon quitte en un temps rapide le monde de l'hérésie pour embrasser celui de la fable. S'appuyant sur la méthode des transferts culturels, cet article met en lumière le rôle joué par le médium gravé dans la migration et l'acclimatation du sujet depuis l'Extrême-Orient jusqu'en France, et insiste sur son appropriation par le milieu des financiers, à l'affût de nouvelles références visuelles distinctes du vocabulaire royal.

Early in the 18th century, new decorative motifs emerge inspired by nature, the sea, or the distant East. Among them, the figure of the dragon appears via prints and the first Jesuit books on Chinese customs but is detached from its original meaning, spreading and adapting to a new and different artistic universe. From « monstrous snake » for Furetière it becomes a « fabulous animal » for Michon, and soon leaves a context of heresy for the world of storytelling. In this article we use the cultural transfer paradigm to analyse the role of engravings in the migration and evolution of the dragon motif between the Far East and France, with particular emphasis on its appropriation by finance circles whose members are ever on the lookout for new visual references distinct from royal vocabulary.

INDEX

Index géographique : France, Chine

Index chronologique : 18^e siècle

AUTEUR

VALENTINE TOUTAIN-QUITTELIER

Docteur de l'université Paris IV-Sorbonne