



HAL
open science

Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin, et le cabinet de curiosités de Bertin. Musique, images, instruments, 2006, Les collections d'instruments de musique 1ère partie, pp.69-86. halshs-01150234

HAL Id: halshs-01150234

<https://shs.hal.science/halshs-01150234v1>

Submitted on 9 May 2015

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Article paru dans *Musique, Images, Instruments*. « Les collections d'instruments de musique 1^{ère} partie », 2006, p. 69-86

*Joseph-Marie Amiot, jésuite français à Pékin,
et le cabinet de curiosités de Bertin*

François Picard

1636 Mersenne

Lorsque l'on se réfère à l'histoire chronologique, on observe combien Marin Mersenne (1588-1648), anachronique, était en avance sur son temps :

Quant aux instruments des Indiens, j'en représente seulement ici un ¹, qu'ils font de cannes, ou de roseaux que je représente par cette figure, qui m'a été envoyée du rare cabinet du sieur Claude Menetrie [sic] par Monsieur Jean Baptiste Dony Gentilhomme et Secrétaire de l'Eminentissime Cardinal Barberin. Il semble que les trous FF déterminent l'aigu des sons de chaque Chalumeau, quoique les languettes CP semblables à celle qui est figurée à part EP, m'en fassent douter : ce qu'il est aisé de savoir en voyant cet instrument dans ledit cabinet. Or cet instrument est quasi semblable à nos Orgues, & on peut faire un excellent Concert de Flûtes, dont un seul homme pourra jouer par le moyen d'une peau semblable à celle de la Musette ².

1. Une figure représente un orgue à bouche en radeau.

2. Marin MERSENNE, *L'Harmonie Universelle*, Paris, 1636, réédition en fac-similé avec une introduction de François Lesure, Paris, CNRS Éditions, 1975, t. III, Livre Cinquième, proposition XXV, p. 308.

Plusieurs acteurs apparaissent dès cette scène inaugurale³ : l'objet (ici un instrument de musique, on aura reconnu un orgue à bouche de type thaïlandais), l'informateur, le collectionneur (un certain Claude Méneestrier⁴), l'intellectuel commentateur (Mersenne). Ici, l'intellectuel et le collectionneur font deux, tandis que l'informateur, Giovanni Baptista Doni (1594-1647), qui avait « depuis peu donné un excellent livre en italien pour la restitution de tout ce qui appartient à l'ancienne musique des Grecs »⁵, agit comme un intermédiaire entre le collectionneur (Méneestrier) et le commentateur (Mersenne). Mais les informations sur l'origine de l'objet, sa source⁶, son nom ou bien encore sa fonction sont absentes.

1681 Trigault / Claude-François Méneestrier

Deux générations après la collaboration Mersenne-Claude Méneestrier, on retrouve le même schéma avec Pierre Trigault, lui aussi auteur d'un traité des instruments, qui relaie les informations des missionnaires, et un autre Méneestrier, Claude-François, petit-neveu du premier. En complément de la curiosité pour l'exotique, ici sous la forme du « rare cabinet » (entendons le cabinet de raretés) et bien avant l'orientalisme, la quête des origines a motivé la recherche :

[p. 59] Les Chinois, qui ont parmi eux de [p. 60] temps immémorial la plupart des choses qui sont en usage dans l'Europe, donnent le nom de Musique à leurs Lois, & aux maximes politiques de leur gouvernement, dont les seules maisons régnantes avaient le

3. Voir aussi la *vinâ* de l'Inde avec dans les mêmes rôles MÉNEESTRIER et DONY. Cf. M. MERSENNE, *L'Harmonie Universelle*, *op. cit.*, pp. 227-228.

4. Claude Méneestrier, chanoine de Besançon, séjourna en Italie et collecta pour Mgr Maffeo Barberini (1568-1644), le futur Urbain VIII (élu pape en 1623). Il fut également le fournisseur du juriste provençal Nicolas Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), qui avait sans doute l'un des plus célèbres cabinets de curiosités de son temps. Claude Méneestrier (dates inconnues) est le grand-oncle de Claude-François MÉNEESTRIER (1631-1705), auteur des *Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681 ; Reprint : Genève-Paris, Minkoff, 1972.

5. M. MERSENNE, *op. cit.*, t. III, « Traité des instruments », Livre Septième, **proposition n° XXX**, p. 58.

6. Ici dénommée « les Indes », alors que la *vinâ* est dénommée « de Chine ».

secret et le chant. Leur histoire nous apprend que sous l'Empire de King⁷ fils de Ling, U⁸ qui fut Roi de la partie australe de la Chine voulut s'accommoder aux manières du pays, & s'instruire des lois & de la forme du gouvernement pour s'y conformer, envoya à Xantung⁹ des ambassadeurs au roi Lu¹⁰, afin que ces envoyés pussent apprendre de la famille Cheve, qui est celle qui en a le secret, & qui l'enseigne aux souverains, afin qu'en se divertissant ils s'instruisent de ce qu'ils doivent savoir pour la conduite de leurs peuples. Ce fut Yumhius¹¹ qui fut l'inventeur de la musique, qui était autrefois excellente s'il en faut juger par leurs livres, celle d'aujourd'hui n'est pas fort estimée parmi eux, & ils ne la souffrent guère que dans leurs comédies, dit un historien moderne qui a demeuré plusieurs années parmi eux. Il est ainsi arrivé à la musique de la Chine ce qui est arrivé à la musique des [p. 61] Grecs, & aux beaux-arts dans l'Italie durant la barbarie des sept ou huit siècles après les inondations des Goths et des Wisigoths, qui perdirent tout par le mépris qu'ils firent de tout ce que les anciens avaient de plus excellent. Mais il faudrait être mauvais connaisseur en musique et en peinture pour croire que la musique & la peinture des Grecs n'avaient pas été autrefois meilleures que la musique & la peinture que les Chinois ont à présent. [...]

[p. 64] Que l'on ne compare donc plus la peinture des anciens Grecs avec celle des Chinois d'à présent sur le tableau des trois lignes d'Apelle et de Protogène, & sur la Colombe de pièces de rapport de Sofus. Les Chinois ne sauraient avoir le bon goût de la peinture, & de la sculpture, parce que leurs corps n'ont pas la belle proportion de ceux des Grecs, & que ces peuples cantonnés aux extrémités de l'Asie ne sortant point de leur pays, ne peuvent peindre que des barbes effilées, des nez camus, & des pieds estropiés comme sont ceux de toutes leurs femmes. [...]

7. L'Empire de Jingdi (157-141).

8. Le roi Wudi (141-87).

9. Shandong.

10. De Lü.

11. Xunzi.

[p. 65] *Les paysages de la Chine ne sauraient être beaux, parce que la plupart de leurs arbres ne le sont pas. [p. 66] Ce sont de grands troncs secs, & ecotez comme le tronc des palmiers, dont la figure n'est guère agréable quand on les peint naturellement comme ils sont. Leurs feuilles sont longues & rares, les fruits gros outre mesure. Nos yeux ne sont pas accoutumés à leurs bâtiments de bois élevés à divers étages sans avoir rien de l'ordonnance de la belle architecture. Ainsi quel moyen de perfectionner parmi eux la peinture, si cet art qui est une imitation de la nature trouve peu de belles choses à imiter parmi eux.*

Il n'en est pas de même des autres choses sujettes à ces défauts, ils pourraient exceller en la musique, comme ils excellent en la médecine, particulièrement en la connaissance du battement des artères, par le moyen duquel non seulement ils jugent des diverses maladies, mais ils font un rapport fidèle des accidents, & des symptômes qui sont arrivés aux malades. Ainsi ne jugeons pas de la musique des anciens Chinois par leur peinture d'à présent, ni de la peinture des Grecs d'autrefois par les peintures de la Chine, si nous ne voulons juger des manières de la cour d'Auguste par celles du Mogol ou des rois de Calecut¹².

La Grèce, la Chine, et l'Antiquité : les termes du débat sont posés bien avant l'époque des Lumières — ou dès ses débuts, on en jugera. L'hypothèse est que la Chine a conservé les monuments intellectuels de son antiquité, quand l'Europe s'est éloignée des siens ; d'où l'idée qui vint à certains d'aller voir en Chine pour en déduire ce qu'était la Grèce. Ménestrier contredit ce principe, en s'autorisant le droit de juger. Il s'appuie explicitement sur « un historien moderne qui a demeuré plusieurs années parmi eux » ; l'usage dès le début est déjà établi de citer les autorités sans dévoiler sa source. L'approvisionnement en sources inédites

12. Claude-François MÉNESTRIER, *Des représentations en musique...*, op. cit., pp. 59-61 et 64-66.

et exclusives d'informations, d'idées et d'objets conduira à une bataille farouche. On s'intéresse autant aux paysages et aux corps, qu'aux peuples et aux cultures. Mais quelles sont les sources de Claude-François Ménéstrier ?

Le premier missionnaire catholique à pénétrer en Chine est le jésuite italien Matteo Ricci (1552-1610) ; arrivé à Macao en 1582, il fonde en 1583, avec d'autres, une « résidence jésuite » à Zhaoqing, près de Canton, dont les Chinois « apprécient les instruments de musique ». Il arrive à Pékin en 1598, où il tient un fameux journal ¹³, édité et publié par un de ses proches collaborateurs, le jésuite belge Nicolas Trigault (1577-1628). Après ses premiers contacts à la cour impériale, Ricci charge Trigault de retourner en Europe faire la tournée des donateurs potentiels et de rapporter en particulier une bibliothèque scientifique. En retour, Trigault fournira aux curieux d'Europe des informations. Les premières connaissances européennes sur la musique chinoise¹⁴, comme sur tant d'autres choses de la Chine, émanent de Ricci et Trigault, et Ménéstrier ne fait pas exception :

C'est un peuple fort adonné à la peinture (dont ils se servent beaucoup en leurs artifices), mais ils ne sont nullement comparables aux peintres de l'Europe et encore moins aux tailleurs d'images et aux fondeurs. Ils embellissent des voûtes et arcs magnifiques de figures d'hommes et d'animaux et parent leurs temples de simulacres de faux dieux et de cloches d'airain. Et certes, si je ne me trompe, ce peuple autrement très ingénieux me semble être ainsi grossier en ces artifices, d'autant qu'ils n'ont jamais eu aucune fréquentation avec les étrangers pour aider leur nature et leur art, qui en autre chose ne cède en rien à aucune autre nation. Ils ne savent ce que c'est d'embellir les peintures d'huile ou d'ombrages ; et pour ce semblent-elles plus mortes que vives. Ils me

13. Matteo RICCI, « Dell' entrata della Compania di Gesù e christianità nella Cina », ms. Rome, Archivum Romanum Societatis Iesu Jap.Sin. 106a, publié M. Del Gatto (ed.), préface F. Mignini, Macerata, Quodlibet, 2000.

14. Cf. François PICARD, "Musik der Jesuiten im Peking der 17. und 18. Jahrhunderten", *Der Fremde Klang, Tradition und Avantgarde in Musik Ostasiens*, Hinrich Bergmeier (ed.), Hanovre, Biennale Neue Musik Hannover, 1999, pp. 93-119. Voir également F. PICARD, "Music (17th and 18th centuries)" in *Handbook of Oriental Studies, Handbook of Christianity in China (vol. 1)*, Nicolas Standaert (ed.), Leiden, E.J. Brill, 2001, pp. 851-860.

semblent aussi rencontrer mal aux statues, en la taille desquelles ils mesurent tous les préceptes de la proportion à l'œil seul, qui souvent se trompe, et commet des fautes non petites en des grands corps. Mais, pour cela, ils ne laissent pas de faire des masses lourdes de monstres de cuivre, de marbre et de terre. Toutes les cloches sont sonnées avec des battants de bois et semblent ne pouvoir souffrir ceux de fer ; aussi ne peuvent-elles être comparées aux nôtres quant au son.

Ils ont diversité d'instruments de musique, mais ils manquent d'orgues et d'épinettes et de tous semblables instruments ; ils mettent à tous leurs instruments des cordes de soie crue retorte et n'en savaient pas seulement qu'il peut s'en faire des boyaux des animaux. Toutefois la symétrie en la composition des instruments se rapporte à la nôtre. Or tout l'art de la musique consiste au ton d'une seule voix. Ils ignorent entièrement l'accord discordant de diverses voix et toutefois ils se flattent fort eux-mêmes en leur musique, qui au jugement superbe de nos oreilles semble être du tout¹⁵ de mauvais accord. Ils se donnent les premières louanges pour le chant de la musique; mais ils admirent nos orgues et autres instruments qu'ils ont ouïs jusqu'à présent. Et peut-être feront-ils le même jugement de l'harmonie de nos voix, quand ils en auront compris l'art et les accords, qui jusqu'ici n'ont point été entendus dans nos églises, d'autant qu'il n'y a encore quasi que des commencements muets en toute chose¹⁶.

Ménestrier a discuté, sans le citer, les opinions émises soixante ans plus tôt par Trigault. Dès le départ, l'interprétation et la comparaison sont le privilège du savant resté au pays tandis que l'informateur, missionnaire, est prié de fournir des faits bruts.

15 Considérer ici « du tout » dans le sens de « tout à fait ».

16. Nicolas TRIGAULT, *De Christiana Expeditione Apud Sinica*, Augsburg, 1615 : trad. fr. D.F. de Riquebourg, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine 1582-1610*, Lyon, 1616, Georges Bessière (éd.), Paris, Desclée de Brouwer / Bellarmin, 1978, pp. 86-87. D'après M. Ricci, cf. Pasquale D'ELIA, *Fonti Ricciane, Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina*, Roma, Libreria dello Stato, 1942-1949, t. I, p. 32.

Cependant, l'informateur, pourvu qu'il n'apporte que son « témoignage », peut se voir cité nommément :

*Les Chinois, selon le témoignage de Trigault (l. I, c. 4), se servent pour leurs instruments de musique de cordes de soie crue retorte, et n'en savent pas faire de boyaux ni de métal*¹⁷.

1735 Du Halde

La mission française en Chine débute en 1687 avec l'arrivée de six jésuites français à Ningbo, parmi lesquels Jean-François Gerbillon (1654-1707), Louis Le Comte (1665-1728) et Joachim Bouvet (1656-1730). Ce dernier rentrera en France et reviendra par le premier voyage de l'*Amphitrite*, qui mouille le 31 octobre 1698 à Canton, d'où elle repart le 25 février 1699 pour Pékin¹⁸.

Mais la première somme en français des connaissances produites et transmises par les jésuites de Chine est collective, signée de son compilateur, Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743)¹⁹, également premier éditeur des *Lettres des missionnaires*²⁰.

À les entendre, ce sont eux qui ont inventé la Musique, & ils se vantent de l'avoir portée autrefois à la dernière perfection. S'ils disent vrai, il faut qu'elle ait bien dégénérée ; car elle est maintenant si imparfaite, qu'à peine mérite-t-elle le nom, ainsi qu'on peut en juger par quelques-uns de leurs airs que j'ai fait noter pour en donner quelque idée.

17. Pierre TRICHET, *Traité des instruments de musique*, (c. 1640), Paris, Ms. 1070, f° 70, François Lesure (éd.) ; Reprint : Genève, Minkoff, 1978, p. 122.

18. Paul PELLIOU, « Le premier voyage de l'*Amphitrite* en Chine », Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930, pp. 59-60, extrait du *Journal des savants*. Louis LE COMTE, *Nouveaux Mémoires sur l'état présent de la Chine*, 3 vol., Paris, 1696-1700.

19. Jean-Baptiste DU HALDE (éd.), *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.G. Le Mercier, 1735.

20. *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris, Ruault, De Hansy, 34 vol., 1702-1776.

Il est vrai que dans les premiers temps elle était dans une grande estime, & leur sage Confucius s'efforçait d'en introduire les préceptes dans toutes les Provinces, dont on lui confiait le gouvernement. Les Chinois mêmes d'aujourd'hui regrettent fort ces anciens Livres qui traitaient de la Musique, & qu'ils ont malheureusement perdus.

De reste la Musique n'est guère maintenant en usage que dans les Comédies, dans certaines fêtes, aux noces, & dans d'autres occasions. Les Bonzes l'emploient aux obsèques : mais en chantant, ils ne haussent & ne baissent jamais leur voix d'un demi ton, mais seulement d'une tierce, d'une quinte, ou d'une octave ; & cette harmonie [266] charme les oreilles Chinoises. Aussi la beauté de leurs Concerts ne dépend-t-elle point de la variété des tons, ni de la différence des parties. Ils chantent tous le même air, comme il se pratique dans toute l'Asie.

La Musique européenne ne leur déplaît pas, pourvu qu'ils n'entendent chanter qu'une seule voix accompagnée de quelques instruments. Mais ce qu'il y a de merveilleux dans cette Musique, je veux dire, ce contraste de voix différentes, de sons graves, & de sons aigus, de dièses, de fugues, de syncopes, n'est nullement de leur goût, & il leur semble une confusion désagréable.

Ils n'ont point comme nous des Notes de Musique, ni aucun signe qui marque la diversité des tons, les élévations ou les abaissements de la voix, & toutes ces variations qui font l'harmonie. Ils ont néanmoins quelques caractères qui font connaître les divers tons.

Les Chinois ont inventé huit sortes d'instruments de Musique, qu'ils croient avoir le plus de rapport à la voix humaine. Les uns sont de métal, comme sont nos cloches ; d'autres sont faits de pierre, & un entr'autres qui ressemble en quelque chose à nos trompettes.

Il y en a beaucoup comme nos tambours, & on en compte de diverses sortes [267], dont quelques-uns sont si grands & si pesants, qu'il faut les appuyer sur une pièce de bois,

afin de pouvoir en jouer. Ils ont aussi des instruments à cordes ; mais les cordes sont de soie, & rarement de boyau. Telles sont leurs Vielles dont jouent les aveugles, & leurs Violons, qui n'ont les uns & les autres que 3 cordes que l'on touche avec un archet. Un autre instrument à sept cordes est fort estimé, & n'est pas désagréable quand il est touché par une main habile. Ils se servent encore d'autres instruments, qui ne sont faits que de bois. Ce sont des tables assez larges qu'ils frappent les unes contre les autres. Les Bonzes ont un petit ais [planchette] qu'ils touchent avec assez d'art & en cadence. Enfin ils ont des instruments à vent, comme sont des Flûtes de deux ou trois sortes, un autre composé de plusieurs tuyaux qui a quelque rapport à notre Orgue, mais qui est fort petit, & se porte à la main. Il rend un son assez agréable²¹.

Du Halde, qui n'a jamais voyagé en Chine, transmet des savoirs qu'il commente lui-même. Il donne également des informations (non reprises intégralement ici) sur la réception de la musique européenne par les Chinois et sur la façon dont les Européens entendent la musique chinoise. Pour ce qui est des instruments, on remarquera la mention de l'orgue à bouche, non encore nommé comme tel mais déjà décrit comme un « orgue ». À ces données textuelles Du Halde ajoute cinq airs sur portée²². On constate que la liaison n'est pas faite avec les informations précédemment parvenues en Occident.

1754 Amiot

La plupart des conversations des salons parisiens sur la musique chinoise seront alimentées, durant quarante ans, par les envois de Joseph-Marie Amiot (Toulon 1718-Pékin

21. J.-B. DU HALDE, *op. cit.*, t. III, p. 264 « De la connaissance des Chinois dans les autres sciences », pp. 265-267 « De leur Musique ».

22. *Ibid.*, t. III, encarté en face de la page 267, Planche « Airs chinois ».

1793), (fig. 1), arrivé à Pékin en 1751²³. Son portrait figure en frontispice du recueil de ses lettres conservé à la bibliothèque de l'Institut, d'après une copie anonyme réalisée en Chine. L'œuvre originale, une peinture, a été réalisée à Pékin par Giuseppe Panzi (Florence, 1734-Pékin, avant 1812) et envoyée le 17 octobre 1789. Elle est conservée à la bibliothèque de la Manufacture de Sèvres. Amiot, jésuite, jouait personnellement de la flûte. Il apprit le chinois, le mandchou, et mena une activité inlassable de traducteur et de vulgarisateur. L'étude de ses écrits, de ses envois, de sa correspondance ne fournit pas seulement des informations – pourtant précieuses – sur les cabinets de curiosités ou sur l'état de la musique chinoise à l'époque, mais place aussi la relation entre le collecteur, l'informateur et le collectionneur au cœur même de cette chaîne d'informations.

Amiot entretient d'abord une correspondance avec Jean-Pierre de Bougainville (1722-1763), secrétaire de l'Académie des inscriptions, de 1754 à sa mort. Le premier envoi d'Amiot est très significatif : une traduction du *Gu yuejing chuan* (Commentaire de l'ancien Classique de la musique), compilation sans grande originalité de Li Guangdi (1642-1718) publiée à titre posthume. Amiot avait traduit le *Gu yuejing chuan* à la demande d'Antoine Gaubil s.j., (Gaillac 1688-Pékin 1759) arrivé à Pékin en 1722, puis avait fait parvenir le manuscrit en France au Père Simon de La Tour (1697-1766), procureur de la Mission française de Chine », qui le remit à Bougainville. Un peu plus tard, il envoie *De la Musique moderne des Chinois*²⁴, manuscrit utilisé dès 1760 par Rameau²⁵. Ces documents seront copiés, recopiés, discutés, commentés et passeront de mains en mains. Un des grands

²³ Michel HERMANS, « Joseph-Marie Amiot, une figure de la rencontre de « l'autre » au temps des Lumières », in Yves LENOIR & Nicolas STANDAERT (ed.), *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005, p. 11-77.

²⁴ Anonyme [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois. s. l. [Pékin], s. d. [c. 1754]*, Ms., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmb. Ms. 14, 150 + 30 p.

²⁵ Jean-Philippe RAMEAU, *Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie royale, 1760, p. 189, note a.

commentateurs – connu par son influence plus que pour la clarté de sa lecture – est l'abbé François Arnaud ²⁶ :

En parcourant l'ouvrage de Ly-koang-ty²⁷, nous avons cru lire le système de Pythagore, c'est-à-dire, des Egyptiens, sur la musique ; même origine, mêmes usages, mêmes proportions, même étendue, mêmes prodiges, mêmes éloges. Les Egyptiens avaient cherché & croyaient avoir trouvé l'harmonie universelle ou la juste proportion que toutes les choses ont entre elles ; les Chinois prétendent que leurs ancêtres ont fait la même découverte, & que, conformément à cette idée, ils ont bâti tous leurs systèmes, & de musique, & de physique, & de morale, & de politique, & d'éducation²⁸.

Arnaud privilégie un commentaire libre qui porte sur une comparaison entre la Grèce et la Chine à une discussion du texte. De plus, et nous le montrons ailleurs ²⁹, Arnaud s'inspire ou cite sans indication de source l'un ou l'autre des manuscrits d'Amiot, commettant au passage nombre d'anachronismes. Puis en 1770, l'abbé Pierre-Joseph Roussier (1716-1790) émet sa propre interprétation du premier texte ³⁰. Celle-ci sera fortement contestée par Amiot qui en prend connaissance en 1775 – soit vingt ans après l'envoi initial – quand Jérôme-Frédéric Bignon (1747-1784), bibliothécaire du roi ³¹ lui envoie le *Mémoire sur la Musique des Anciens* de l'abbé Roussier. À la suite de cette lecture, Amiot, dans la préface de son *Mémoire* de 1776, s'insurge contre les erreurs et anachronismes de Rameau. Roussier tente de

26. François ARNAUD, « Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne Musique Chinoise, composé par Ly-koang-ty, Docteur & Membre du premier Tribunal des Lettrés de l'Empire, Ministre, &c », *Journal étranger*, juillet 1761, pp. 5-49, repris dans François ARNAUD, Jean-Baptiste Antoine SUARD (éd.), *Variétés Littéraires*, Paris, Lacombe, 1768, t. II, pp. 309-353, loc., pp. 309-310.

27. *Li Guangdi*.

28. F. ARNAUD, J.-B. Antoine SUARD (éd.), *op. cit.*, pp. 309-310.

29. J.-M. AMIOT, *De la Musique moderne des Chinois*, 1754, édition établie et annotée par François Picard, en préparation.

30. Pierre-Joseph ROUSSIER, *Mémoire sur la musique des Anciens, où l'on expose le Principe des Proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers Systèmes de Musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens*, Paris, Lacombe, 1770, p. 135, note 18, discuté par ROUSSIER dans Joseph-Marie AMIOT, *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, Nyon l'Ainé, 1779, p. 12, note n. ; Reprint : Genève, Minkoff, 1973.

31. Successeur de l'abbé Jean-Paul Bignon (1718-1741), bibliothécaire du roi de 1718 à 1741, et d'Armand-Jérôme Bignon (1711-1772), également bibliothécaire du roi en 1743.

s'en expliquer dans les notes de son édition de 1779 du manuscrit Amiot de 1776. On reste ici dans le registre des discussions classiques, textuelles, et toujours dans une comparaison entre l'Égypte, la Grèce et la Chine.

1766 Amiot

Après la mort de Bougainville, Amiot procède à quelques nouveaux envois à Bignon, à l'abbé Charles Batteux (1713-1780) et à Louis-Georges Oudard Fedrix de Bréquigny (1714-1795), éditeurs des *Mémoires concernant les Chinois*. Il s'est trouvé un nouveau correspondant en la personne de Henri Bertin (1720-1792), (fig. 2)³², ministre, secrétaire d'État sous Louis XV dont la collection ira à la Bibliothèque nationale après sa mort en exil³³. Dans sa première lettre adressée à Bertin³⁴, datée du 23 septembre 1766, Amiot mentionne l'instrument de musique qu'il lui envoie de Pékin : un « siao »³⁵ en vernis du Japon. Amiot évoque alors « Les motifs qui nous ont engagés à passer les mers dans un temps où nous pouvions vivre tranquillement dans le sein de notre patrie sont de nature à intéresser un cœur comme le vôtre. La gloire de Dieu et le salut des âmes furent notre unique but »³⁶.

Mais il faudra attendre plus de vingt ans après son arrivée, lorsque la nouvelle de l'abolition de la Compagnie de Jésus lui parvient pour trouver sous sa plume une nouvelle mention d'un aspect religieux de sa mission : « le double objet pour lequel nous avons été fondés, celui de travailler au salut des Chinois et celui de contribuer à étendre la sphère des connaissances humaines³⁷ ». Visiblement, les correspondants d'Amiot, y compris les abbés

32. Il existe une gravure de ce tableau par Robert Gaillard.

33. Simone BALAYE, *La Bibliothèque nationale des origines à 1800*, Genève, Droz, 1988, p. 384-385

34. Toutes les lettres d'Amiot adressées à Bertin sont tirées de Joseph-Marie AMIOT, *Quatre-vingt lettres au ministre Bertin*, 3 vol., bibliothèque de l'Institut, Ms. 1515-1516-1517. Dans sa correspondance, Amiot souligne les expressions et les termes sur lesquels il souhaite mettre l'accent.

35. *Xiao*, flûte verticale à encoche.

36. J.-M. AMIOT, *Lettre à Bertin*, Pékin, 23 septembre 1766.

37. J.-M. AMIOT, *Lettre à Bertin*, Pékin, 20 septembre 1774.

Arnaud ou Roussier, n'étaient guère intéressés par une éventuelle conversion de la Chine et des Chinois.

1776 Amiot

Le 15 septembre 1776, Amiot envoie à Bertin un nouvel ouvrage sur la musique chinoise, qui sera très rapidement publié. Il l'accompagne d'une lettre, d'instruments et de dessins d'instruments :

J'ose me flatter que dans le mémoire sur la musique que j'adresse à votre grandeur, on trouvera des preuves d'une antiquité bien autrement antique, si je puis parler ainsi, que celle des Grecs et des Egyptiens. Votre grandeur en jugera. J'aurais voulu accompagner ce mémoire de tous les anciens instruments dont il fait mention. La chose n'a pas été possible. Je me suis contenté du kin³⁸ [fig. 3] qui donne le son propre de la soie, du king³⁹ [fig. 4] qui donne le son de la pierre, du yu⁴⁰ qui donne le son du pao, ou de laalebasse, et du cheng⁴¹ [moderne⁴²] [fig. 5] qui est le petit yu et le ho⁴³ des anciens. J'ai fait copier tous les autres d'après les originaux gravés dans le palais (je puis assurer qu'ils sont calqués exactement). En voyant cette multitude de figures qui les représentent, votre grandeur pourra juger d'une partie de la peine que s'est donnée mon lettré, tant pour les trouver que pour les rassembler et les faire dessiner telles qu'elles sont. J'espère qu'elle voudra bien m'envoyer de quoi pouvoir lui témoigner ma reconnaissance, et lui donner des preuves comme quoi l'un des grands ministres du premier Royaume d'Europe est satisfait de son empressement et de son zèle à procurer

38. Il s'agit de la cithare *qin*.

39. Le phonolithe *qing*.

40. L'orgue à bouche *yu*.

41. L'orgue à bouche *sheng*.

42. Variante d'une autre copie de la lettre du 15 septembre 1776.

43. Il s'agit du *he*.

aux Français les monuments littéraires de la nation chinoise. [...] pour augmenter le nombre de ces curiosités [du cabinet de curiosités chinoises], outre les instruments de musique dont j'ai parlé, j'envoie à votre grandeur un bâton harmonique fait autre fois par le 16^e fils de l'empereur Kang-hi⁴⁴. J'en donne l'explication dans une feuille séparée de mon mémoire sur la musique. J'y joins quatre pierres sonores d'un très beau jaune très estimées quand elles sont d'une certaine grandeur. Mon intention en les achetant était d'y faire graver tout le système musical mais le prix exorbitant que le graveur exigeait pour son travail m'a fait changer d'avis, elles pourront servir à d'autres usages.

Mais il ne faudrait pas en conclure que toute chinoiserie est bonne, bien au contraire. Bertin s'élève farouchement contre certains envois d'Amiot :

*Je vous remercie de tout ce qu'elles contiennent de relatif aux notices et manuscrits envoyés de Chine en différents temps ; mais pour les objets de pure curiosité et qui ne sont que des présents, je vous prie très sérieusement non seulement de ne plus en envoyer, mais encore d'empêcher qu'aucun des missionnaires, et entre autres M. Amiot, ne m'en adresse*⁴⁵.

Un an plus tard, le 28 septembre 1777, Amiot répond par la négative à une demande de Bertin.

Pour ce qui est des livres qui traitent du foung-chouei⁴⁶, je n'en ai aucun sous la main, et je ne me mettrai point en frais pour m'en procurer. Ils sont en trop grand discrédit

44. L'empereur Kangxi (r. 1662-1723).

45. Lettre de Bertin à Bourgeois, supérieur de la mission de Pékin, 30 septembre 1777, Bibliothèque de l'Institut, Ms. 1522. Même contenu dans la lettre de Bertin à Amiot en date du même jour, où il précise « les choses qui sont de purs présents, telles que des boîtes de vernis du Japon, des pagodes ou autres ouvrages de racine de bambou ».

46. Le *fengshui*, géomancie, désigne la divination par la terre.

auprès de nos néophytes pour m'exposer à être soupçonné par eux que je m'occupe de cette futile science laquelle est devenue la science des superstitions les plus ridicules par l'abus qu'on en a fait.

Voici donc le mécanisme à l'œuvre : à une demande de renseignements basés sur la curiosité, l'inédit, Amiot se met en quête de documents que son aide chinois, « son lettré », compile, sélectionne et traduit.

1779 Amiot

C'est ici la troisième lettre que j'ai l'honneur d'écrire cette année à votre grandeur. en voila bien assez pour l'ennuyer. Cependant elle n'en serait peut être pas quitte encore, si ceux de nos domestiques qui vont chercher nos provisions à Canton n'étaient sur le point de leur départ. Ils seront porteurs d'une petite caisse dans laquelle j'ai renfermé les écrits que je vous adresse et qui sont sous une même enveloppe. Vous y trouverez aussi une enveloppe, à peu près semblable, que j'adresse à M. Bignon pour la bibliothèque du Roi. Il s'agit encore de la musique chinoise et j'ai dit, en forme de supplément, tout ce qui m'a paru devoir éclairer les obscurités qui peuvent se trouver dans ce que j'ai déjà envoyé sur cette matière. [...] Je joins au supplément au mémoire sur la musique un recueil des plus beaux airs chinois, notés de deux manières, c'est-à-dire de la manière dont les chinois modernes notent leur musique, et de la manière approchant notre manière de noter. J'en ai usé de même à l'égard de ce que nos chrétiens appellent musique sacrée⁴⁷. Ce sont les prières qui se chantent dans nos églises par les musiciens chinois, les jours de grande solennité. Si votre grandeur

47. Voir F. PICARD, en collaboration avec Pierre MARSONE, « Le cahier de *Musique sacrée* du père Amiot, un recueil de prières chantées en chinois du XVIII^e siècle », *Sanjiao wenxian. Matériaux pour l'étude de la religion chinoise*, 3, 1999, pp. 13-72.

voulait par hazard avoir la traduction littérale de ces prières, M. du Gad de Vitré⁴⁸ est très en état de la lui donner. Il peut aussi marquer à côté de chaque caractère chinois le son qui lui répond et qui l'exprime.

Au lieu du cantique chinois qui fut chanté lors de l'arrivée du grand général AKoui⁴⁹ après sa glorieuse expédition du Kin-tchouen⁵⁰, j'envoie à votre grandeur un hymne en Tartare mantchou sur le même sujet⁵¹.

Textes, images, instruments, mesures, à tous ces envois précédents Amiot ajoute des partitions de musique, trois cahiers de musique profane et un de musique catholique. On a confirmation de la fréquence bisannuelle de la correspondance, au rythme lent des bateaux. Ici, on notera l'absence de concurrence entre Bertin et Brignon (la lettre à ce dernier nous est également parvenue).

On peut aujourd'hui faire le point sur le devenir de ces connaissances : les instruments ont été adoptés (anches libres, gongs), et l'apport d'Amiot largement oublié ; les partitions ont été jouées seulement récemment (voir discographie), et ont révélé un grand intérêt musical, musicologique et d'histoire de la musique chinoise. Une partie des écrits est restée inédite, comme le manuscrit *De la Musique moderne des Chinois* envoyé peu après 1754 et récemment retrouvé, la correspondance a été peu étudiée depuis Tchen Ysia ; en revanche, le *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes* de 1776 est bien connu, grâce à l'édition qu'en a établi dès 1779 Pierre-Joseph ROUSSIER, faisant partie du Tome sixième des *Mémoires concernant la Chine et les Chinois*. Paris, Nyon l'Ainé, pp. 2-254 et à la publication en fac-simile par Minkoff en 1973, renouvelée 2004. On trouve dans cette réédition les trente planches de tables et d'instruments et de danseurs gravées d'après Amiot.

48. Louis-Marie Dugad ou Dugast (1707-1786), alors procureur des missions de Chine.

49. AGui (1717-1797).

50. Jinchuan (1771-1776).

51. J.-M. Amiot, lettre à Bertin, Pékin le 16 septembre 1779.

Tous ces instruments représentés appartiennent à la musique des rituels de la cour ; la plupart des planches seront immédiatement reprises par La Borde⁵²

1780 La Borde-Chaulnes

On trouve de nombreuses mentions de musique et d'instruments chinois chez Benjamin-Marie de La Borde (1734-1794)⁵³ : « Instruments Chinois dont nous ignorons les noms. On peut les voir dans le Cabinet de M. le duc de Chaulnes ». On reconnaît des instrumentistes avec un luth *pipa*, une vièle *huqin*, un luth *sanxian* et un genre de luth à long manche. Qui était ce duc de Chaulnes (1741-1793) ? Un des successeurs de Michel Ferdinand d'Albert d'Ailly, duc de Picquigny puis de Chaulnes (1714-1769), membre de l'Académie des Sciences, qui devait sa passion de la mécanique et de la physique à son beau-frère Joseph Bonnier de La Mosson (1702-1744), lui-même célèbre amateur d'art et collectionneur⁵⁴. Le cabinet du (ou des) duc de Chaulnes était l'un des plus célèbres de Paris⁵⁵. Son nom est arrivé jusqu'à Pékin. Mais les Chaulnes n'avaient pas besoin de missionnaires pourvoyeurs de pièces : ils les tiraient directement des prises maritimes, en particulier celles de la compagnie des Indes⁵⁶.

⁵² Benjamin-Marie de LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, Ph.-D. Pierres (éd.), 1780. Voir Tome I, Livre premier, chapitre XVII. *De la Musique des Chinois*, p. 125-148.

⁵³ Op. cit. Voir en particulier tome I, Livre II, « Des Instruments », chapitre XVII, *Instruments Modernes Chinois*, pp. 360-379. Planches signées L. Bouillaire [Bouland], pp. 364-365 (pl. 366.1 et 366.2), signée Miris del. [dessin], Chenu Sculp. [gravure], pl. 366.3.

⁵⁴ Voir l'article de Florence GÉTREAU, « Quelques cabinets d'instruments en France au temps des rois Bourbons », dans ce même volume, [p. ?].

⁵⁵ Selon Charles LEFEUVE, *Histoire de Paris rue par rue, maison par maison*, Paris, 1875, le cabinet était situé chemin de la Voirie, devenu rue des Fossés-Saint-Martin, puis rue de Bondy, et enfin au 45 rue René Boulanger à Paris, dans le X^e arrondissement et non dans l'hôtel de la place Royale, devenue place des Vosges mais il est sûrement cité dans plusieurs guides du XVIII^e siècle, notamment dans Brice.

⁵⁶ Voir Mémoire G5 211, Archives nationales, Administrations financières et spéciales de l'Ancien Régime. (http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/EGF/SA/InvSAPDF/G1_G6_rep.pdf)

1781 Amiot

Il manque encore au cabinet de votre grandeur un instrument de musique presque aussi ancien que le hiuen⁵⁷ [fig. 6], c'est le yo⁵⁸ [fig. 7]. J'en ai acquis un qui a servi à la musique impériale du temps des Ming. Il est à six trous. Il a été construit conformément à l'erreur où étaient alors quelques savants chinois qui pensaient que l'ancien yo était percé de six trous. Je l'enverrai aussitôt que la paix sera faite. M. l'abbé Roussier pourra l'éprouver et le classer suivant son mérite. Je ne saurais vous exprimer avec quelle satisfaction j'ai lu l'imprimé de son mémoire sur la musique des chinois. L'exactitude, l'application et la science de M. l'abbé Roussier s'y montrent dans tout leur jour, et de manière à frapper tous les yeux. Ce qu'il y a de surprenant encore, c'est que ce savant théoriste s'est mis au ton des chinois comme aurait pu le faire un quelqu'un qui aurait passé toute sa vie parmi eux⁵⁹.

Amiot cite explicitement comme motivation de son envoi ce qui « manque au cabinet » de son commanditaire. Une fois encore, par ses éloges sur Roussier, il ramène son rôle à celui d'informateur, de « rabatteur », laissant le prestige au savant « théoriste »⁶⁰ :

Sur la description que vous me faites de l'instrument que possède M. le duc de Chaulnes et qu'il dit avec raison être un instrument chinois je crois pouvoir assurer que c'est un gong⁶¹, c'est-à-dire un de ces instruments dont on se sert à la guerre pour donner des signaux pendant la nuit. J'en parle dans l'art militaire. J'en enverrai deux tout à fait semblables à celui de M. le duc de Chaulnes. Ils pourront figurer dans le

57. Il s'agit de la flûte globulaire *xun*.

58. Ici flûte *yue* à embouchure latérale et non pas flûte de Pan.

59. J.-M. AMIOT, lettre à Bertin, Pékin le 17 août 1781.

60. Je ne vois du tout l'ironie que Michel BRIX et Yves LENOIR, « Une lettre inédite du Père Amiot à l'abbé Roussier (1781) », *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, n° 28, 1995, pp. 63-74 (spécialement note 10, pp. 69-70), prêtent à Amiot envers Roussier.

61. Il s'agit du gong *luo*.

cabinet des curiosités chinoises. Je crois qu'ils pourraient figurer aussi sur nos vaisseaux pour donner des signaux pendant la nuit. Cette espèce d'instrument est d'un transport facile, se manie aisément et se fait entendre au loin. Je joindrai à l'instrument tout ce que je pourrai apprendre sur la matière et la manière dont on le fabrique.

Le terme « cabinet des curiosités chinoises » est employé en toutes lettres. Bertin a apparemment décrit un instrument vu chez un concurrent et qu'il ne possède pas. Amiot lui fournit d'abord une identification, puis une description de l'usage, et promet d'en envoyer un exemplaire.

1784 Amiot

Amiot ira plus loin, fournissant une description détaillée du processus de fabrication, dans une lettre publiée quarante ans plus tard par François Joseph Fétis (1784-1871)⁶² :

*J'espère que vous serez content du lo⁶³. S'il ne fait pas autant de bruit que celui de M. le duc de Chaulnes, il fera peut-être un bruit plus harmonieux. Je crois qu'un pareil instrument ferait merveille dans vos opéras quand on a en vue d'étourdir ou d'effrayer les spectateurs. Il peut encore servir à étudier la théorie du son, et à se convaincre que chaque son isolé donne ses harmoniques plus ou moins sensibles, suivant la nature de l'instrument qui le rend et la finesse des organes de ceux qui l'entendent. M. l'abbé Roussier peut faire sur cela les plus judicieuses observations ; je m'en rapporte à son jugement. [...]*⁶⁴

62. François-Joseph FÉTIS, « Extrait d'une lettre inédite du Père Amiot, jésuite missionnaire à Péking, adressée à M. Bertin, ministre secrétaire d'état, le 2 octobre 1784, sur le tam-tam et sur la musique chinoise », *Revue musicale*, n° 15, mai 1827, pp. 365-369. La lettre est conservée avec le reste de la correspondance Bertin-Amiot à l'Institut, vol. II, f. 274.

63. Le gong *luo*.

64. La description de la fabrication figure en annexe à cet article.

Dans l'une de mes lettres j'avais annoncé deux lo ; mais la difficulté de l'emballage encore plus que celle du transport d'ici à Canton me déterminent à n'en envoyer qu'un ; je crois qu'il suffira de reste pour vous donner une idée de la nature et de l'effet de cette sorte d'instrument, quelle qu'en soit la taille. Si cependant votre grandeur en voulait un second et un troisième pour en décorer quelque autre cabinet que le sien, elle les aurait au premier mot. En place du second lo, je vous envoie un la-pa⁶⁵, c'est-à-dire une trompette du nombre de celles qui sont de la première institution, du temps même des inventeurs du système musical ; car les Chinois postérieurs n'en ont changé ni la forme ni la construction. J'en dis de même du so-na⁶⁶, autre instrument de la haute antiquité, lequel aujourd'hui encore, comme au temps d'Yao et de Chun⁶⁷, est employé et a son usage propre dans les convois funèbres, et dans plusieurs autres cérémonies qui sont pratiquées par le commun. Son antiquité peut lui servir de passeport, et c'est à ce titre seul qu'il mérite d'être accueilli⁶⁸.

On soulignera la propension particulière du collecteur consistant à acquérir des objets en double pour faire des dons ou des échanges en France. On notera qu'Amiot envoie un instrument accompagné de sa description d'informations sur son usage et sa fabrication, mais également de son nom, il s'agit d'un *luo* : l'instrument est très vite adopté⁶⁹ à Paris, quoique pour un usage cérémonial assez différent, tandis que sa fabrication ne sera jamais imitée en

65. La trompe *laba*.

66. Le *suona*, hautbois à perce conique et à pavillon.

67. Les empereurs légendaires Yao et Shun.

68. J.-M. AMIOT, lettre à Bertin, Pékin, le 2 octobre 1784. Ni le *laba* ni le *suona* ne peuvent prétendre à plus de quelques siècles d'antiquité.

69. François-Joseph GOSSEC (1734-1829), *Marche lugubre pour les honneurs funéraires qui doivent être rendus au Champ de la Fédération le 20 septembre 1790 aux mânes des citoyens morts à l'affaire de Nancy*, puis *Marche funèbre [marche lugubre]* pour l'enterrement de Mirabeau, 1791. Voir Constant PIERRE, *Musique exécutée aux Fêtes Nationales de la Révolution française*, Paris, Alphonse Leduc, s. d. [1893]. Constant PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris, Alphonse Leduc, 1899. Voir François PICARD, *La Musique chinoise*, édition corrigée, augmentée et mise à jour, Paris, You-Feng, 2003, p. 157.

Europe. D'un point de vue terminologique, le mot chinois *luo* transmis par Amiot, sera oublié et remplacé par le mot français *tam-tam*⁷⁰ ou encore le mot d'origine malaise *gong*⁷¹.

Amiot, pionnier de l'ethnomusicologie

En exergue de la même lettre sur le *luo*, Amiot se laisse aller à parler de lui-même pour la première fois, et à évoquer la manière dont il travaille, c'est-à-dire en collaboration très étroite avec un lettré chinois converti, un certain Jacob Yang.

*Le seul homme dont les lumières et l'activité m'eussent été du plus grand secours pour une entreprise de cette nature*⁷², *Yang Ya-ko-pe*⁷³, *qui depuis plus de trente ans était le compagnon fidèle de tous mes travaux littéraires, est mort l'automne dernière dans la cinquante et deuxième année de son âge. Je l'avais formé moi-même à notre manière d'étudier, je lui avais inspiré le goût des antiques, je lui avais appris l'art d'une critique raisonnable.*

Le 15 novembre 1784, après trente ans passés en Chine, Amiot se permet une appréciation sur les conditions nécessaires à l'étude d'une autre culture :

Il faudrait qu'on imposât à ceux qui veulent juger les nations l'obligation stricte que Pythagore imposait à ses disciples avant que de leur permettre de parler. Pour se mettre en état de connaître un peuple, et de l'apprécier au juste, ce n'est pas trop que

70. Le mot « tam-tam » préexistait en français avec un autre usage, lui-même peu défini. Le premier à l'employer est Bernardin de Saint Pierre, pour un arc musical à calabasse *bobre*. Voir Bernardin de SAINT PIERRE, *Voyage à l'Isle de France et à l'Isle Bourbon*, 1773, *Voyage à l'île de France : un officier du roi à l'île Maurice 1768-1770* ; Reprint : Paris, La Découverte/Maspero, 1983, p. 118

71. Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (éd.), « Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication », « Lutherie », *Encyclopédie*, Livourne, imprimerie des éditeurs, 1771, Supplément pl. 3, « Instruments étrangers » : la fig. 11, « Gong ou cong », fournit une image hautement reconnaissable d'un gong suspendu à un portique. Cf. François PICARD, *La Musique chinoise, op. cit.*, p. 99.

72. L'explication des figures du livre *La Source d'encre de Tcheng-ché Tcheng-ché mo-yuen* (Zhengshi Moyuan).

73. Il s'agit de Jacob Yang.

sept années de fréquentation, d'observations et d'étude, mais c'est beaucoup trop pour la présomption de la plupart de nos voyageurs modernes.

Il approfondit ce jugement un peu plus tard ; il semble qu'Amiot, après la mort de Jacob Yang, se soit rendu compte de tout le chemin qu'il avait parcouru, et qu'il ait pris conscience, en raison de sa nouvelle conception du temps, qu'il était devenu un Chinois.

Vous trouverez dans la même caisse le yun-lo⁷⁴ [fig. 8] qui manquait à votre cabinet chinois pour compléter le nombre des instruments de musique dont on fait usage ici. On ne tire le son du yun-lo qu'au moyen d'un seul marteau et ce marteau ne doit pas excéder la grosseur de celui qui est dans le tiroir qu'on a ménagé dans le pied de l'instrument. Je crois que vos musiciens ne seront pas tentés d'exécuter leurs sonates ou leurs ariettes sur le yun-lo des Chinois. Chaque peuple a son goût et sa manière chez vous tout se fait avec vivacité et comme en sautillant, il vous faut du mouvement en tout [...] je ne désespère pas de lire bientôt dans quelqu'un [sic.] de vos journaux qu'il est assommant de voir quelqu'un aller d'un lieu à un autre en marchant d'un pas égal, comme il était de mode chez nos barbares aïeux, et qu'on ne saurait plaire aujourd'hui qu'en s'écartant de cet usage maussade. Il faut voler, danser et courir si l'on veut être du bel air. Il n'en est pas ainsi dans ces climats chinois. Nous faisons tout posément et avec attrempance. Si nous chantons c'est pour être entendus sans effort ni contention de la part de ceux qui nous écoutent ; si nous jouons d'un instrument, c'est afin que chaque son que nous en tirons puisse pénétrer jusqu'au fond de l'âme pour y produire ce que nous avons en vue. Ainsi les sons que nous tirons du yun-lo ne sont pas liés les uns aux autres ; ils servent pour lier entre eux tous les sons des autres instruments⁷⁵.

74. Le *yunluo*, carillon de gongs.

75. J.-M. AMIOT, lettre à Bertin, Pékin, le 1^{er} octobre 1786.

La fin de la mission jésuite de Chine et le devenir des collections

Dans son *Mémoire sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes* de 1776, publié en 1779, Amiot écrit :

*L'ancien cheng*⁷⁶, tel que je l'ai décrit, m'a paru n'être pas tout-à-fait indigne des regards de nos Français. Un antiquaire chinois m'en a procuré des deux espèces (le grand & le petit cheng), qui sont, au nombre de tuyaux près, exactement conformes aux *yu* & aux *ho*⁷⁷ des Anciens ; je les envoie à MM. Bertin^(bb). Ce digne ministre, ami zélé des arts, leur donnera sans doute une place dans son cabinet des curiosités chinoises, où les savants & les curieux pourront les aller voir & les examiner à loisir. J'en envoie une paire de chaque espèce, & j'aurais manqué essentiellement au cérémonial des Chinois, si je m'étais avisé de les isoler.

Après la dissolution de l'ordre des jésuites en France, puis dans le monde, Amiot décide de rester à Pékin. Il est quasiment réduit à l'état laïc, se fait appeler monsieur, et lutte pour que la mission française, et en particulier sa bibliothèque du Beitang, demeure entre des mains françaises. Il apprend la prise de la Bastille, mais le coup de grâce lui est fourni avec la nouvelle de l'exécution du roi : il meurt dans la nuit. Après Tchen Ysia⁷⁸, Florence Gétreau s'est interrogée sur le devenir des instruments envoyés par Amiot⁷⁹ et cite l'inventaire du cabinet de l'abbé T.^{xxx} dont « plusieurs objets provenant de la vente du cabinet de feu M. Bertin » : « une pierre sonore triangulaire de la Chine en cuivre, une grande guitare chinoise,

76. Il s'agit du *sheng*.

77. Il s'agit du *he*.

^(bb) Ces *cheng* [*sheng*] ont été envoyés. Ils sont dans le cabinet de M. Bertin. [note de Roussier à l'édition imprimée].

78. TCHEN Yisia (CHEN Yanxia), *La musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1974, p. 207-208.

79. Voir dans cette même revue l'article de Florence GÉTREAU, « Quelques cabinets d'instruments en France au temps des rois bourbons », p. ?

une flûte en bambou, et une flûte chinoise à plusieurs tuyaux » ; à part la pierre sonore en cuivre, d'une précision douteuse, on peut aisément identifier ces instruments avec ceux envoyés par Amiot, respectivement une cithare *qin*, une flûte, un orgue à bouche. Tchen Ysia a pu encore observer, en 1974, au musée de l'Homme les deux cithares *qin* et un orgue à bouche envoyés par Amiot : « L'orgue à bouche. Ancienne collection Bertin n° 2. Déposé par la Bibliothèque nationale au musée d'Ethnographie, n° 225 de l'ancien fonds ; puis, cédé au musée Guimet et revenu au musée d'Ethnographie en 1930 » ⁸⁰. En effet, en 1880, « Le musée d'Ethnographie avait reçu de la Bibliothèque nationale, la collection encore presque complète de Bertin, venue du Dépôt de la maison de Nesle, à la date du 3 septembre 1796 » ⁸¹.

80. TCHEN Ysia, *op. cit.*, p. 207.

81. Ernest-Théodore HAMY, *Les origines du musée d'ethnographie*, Paris, Leroux, 1890 ; Reprint : préface de Nélia Dias, Paris, Jean-Michel Place, 1988, p. 29.

ANNEXE

François-Joseph FÉTIS, « Extrait d'une lettre inédite du Père Amiot, jésuite missionnaire à Pékin, adressée à M. Bertin, ministre secrétaire d'état, le 2 octobre 1784, Sur le tam-tam et sur la musique chinoise », *Revue musicale*, n° 15, mai 1827, pp. 365-369.

Je me suis informé de la manière dont on construisait ces sortes de grands lo : on m'a répondu que la manufacture en était à Sou-tcheou⁸², et qu'hors de là on n'en faisait que de faux ; que la matière était un mélange de cuivre, d'étain et de bismuth dans la proportion suivante : dix livres de cuivre, trois livres d'étain, une livre de bismuth ; que ce mélange était mis en fonte, et qu'après qu'il avait acquis le degré de fusion convenable, on le jetait dans un moule de terre grasse pour lui donner la forme. Jusque là tout est aisé, mais voici le difficile : il s'agit de lui incorporer l'harmonie, si je puis parler ainsi, et de lui donner le ton. On n'en vient à bout qu'en le forgeant et en le travaillant au marteau. Avant que cette matière qui a déjà la forme de lo soit entièrement refroidie, on la retire du moule pour la mettre sur l'enclume. Plusieurs ouvriers armés chacun d'un marteau frappent à grands coups sur toute sa surface, autant de temps qu'il en faut pour lui faire acquérir le degré d'étendue et de consistance qu'on veut lui donner. Après cette première opération, on la porte sur le feu pour la faire rougir et quand elle est arrivée au degré de chaleur qui précède immédiatement celui de la fusion, on la retire pour la jeter dans un baquet d'eau froide. On la bat de nouveau de la même manière que ci devant, quand après l'avoir retirée du baquet on l'a remise sur le feu pour la faire rougir encore. Ce qu'on renouvelle autant de fois qu'il est nécessaire pour en obtenir un son harmonieux quelconque. Alors le maître ouvrier s'en empare, et c'est à lui seul qu'il est réservé de faire le reste : ce qu'il exécute sur l'enclume avec un marteau ordinaire, en forgeant à froid les différents points de la surface, les uns plus, les autres moins,

82. Ville de Suzhou.

*suivant ce qu'il veut en hausser ou en baisser le ton. L'essentiel de son art consiste à choisir les points sur lesquels il doit faire tomber les coups de marteau plus fréquemment et avec plus de vigueur. Il a à côté de lui un diapason, c'est-à-dire un lo de comparaison avec son battant, et de temps à autre il frappe sur ce lo pour en comparer le son avec le son du lo qu'il prépare. Ce n'est qu'après qu'il les a trouvés parfaitement à l'unisson que son ouvrage est censé fini. Il n'y touche plus et personne n'y touche après lui. On ne le polit point, on ne le met pas même sur le tour pour lui perfectionner la forme, et faire disparaître l'empreinte du marteau dont on peut, pour ainsi dire, distinguer chaque coup*⁸³.

Sur le rebord de cet instrument sont deux trous, à quelque distance l'un de l'autre, pour y adapter le cordon qui sert à le tenir suspendu, quand on veut en tirer le son. La manière la plus ordinaire de faire usage du lo est de passer le bras gauche dans le cordon, de tenir le battant à la main droite et de frapper vers le centre, ni trop doucement, ni trop fort, en laissant entre chaque coup l'intervalle d'environ quatre ou cinq secondes. Cela se pratique ainsi dans les marches et dans les circonstances où il s'agit de donner des signaux, pour fixer la vitesse ou la lenteur des pas, ou pour instruire de ce qu'il faut exécuter. Mais dans les occasions où il faudrait une obéissance prompte, où l'on voudrait inspirer du courage ou étourdir sur le danger, on commence par frapper un grand coup dans le petit renforcement qui est au centre, immédiatement après ce premier coup, on en frappe un second, mais si mollement que le battant doit à peine toucher, puis on frappe de suite en augmentant à chaque coup de force et de vitesse et en portant le battant du centre à la circonférence, comme si l'on avait une spirale à tracer. C'est alors que tous les tons contenus dans le lo sortent à la fois de la manière la plus harmonieuse. Que ne puis-je, Monseigneur, vous envoyer d'ici une paire d'oreilles chinoises. En vous les faisant parvenir, je vous prierais

83. Ajout d'une note par Fétis placée à cet endroit du texte : *Avant refroidissement, on la met sur l'enclume, la frappe à grands coups sur toute la surface puis la porte sur le feu pour la faire rougir ; juste avant fusion on la jette dans un baquet d'eau froide ; on la bat de nouveau, puis on renouvelle. Enfin un maître ouvrier l'accorde en frappant les différents points de la surface.*

d'en faire usage pour pouvoir goûter tout le gracieux de cette harmonie ; car je crains fort qu'avec vos oreilles européennes vous n'entendiez qu'un bruit étourdissant et un vrai tintamarre, lorsque vous ferez essayer dans votre cabinet la méthode de frapper sur le lo, telle que je viens de vous l'indiquer.

J'aurai cependant l'honneur de vous dire, toute prévention à part, que l'usage de cet instrument adopté en France y serait dans bien des occasions une grande utilité. Chaque curé de campagne, par exemple, pourrait en avoir un dans son presbytère pour lui tenir lieu de cloche. Il appartiendrait exclusivement à la commune et aurait lui seul le droit de s'en servir. En convenant avec ses paroissiens des différents signaux qu'il emploierait pour leur faire savoir ses intentions dans les différentes occurrences, il les leur manifesterait à son gré dans le besoin. Il éviterait, outre cela, l'inconvénient qui a eu lieu plus d'une fois, et qui peut avoir lieu encore, lorsque dans un temps d'orage les paysans s'obstinent à vouloir recourir à leur cloche. En croyant écarter la nuée qui est au-dessus de leurs têtes, ils la font fendre et lui arrachent pour ainsi dire le tonnerre qui doit les écraser, ou la grêle qui doit ravager leurs champs. Chaque seigneur dans son château pourrait pareillement en avoir un, aux signaux duquel il accoûterait les habitants du canton, pour en obtenir un prompt secours, selon l'exigence des cas, tels que ceux, par exemple, d'un incendie, d'une irruption imprévue de brigands, de voleurs ou d'autres scélérats de cette espèce, de quelques bêtes féroces ou enragées qu'il serait à propos d'exterminer le plus promptement possible &c &c. On pourrait encore se servir du lo lorsque dans des entreprises considérables, on est obligé d'employer un grand nombre de travailleurs et des travailleurs dans tous les genres. Un coup de lo les rassemble tous dans leurs différents quartiers, un coup de lo et leur fait commencer et finir le travail à tous en même temps, lorsqu'on le veut et comme on le veut.

Mais le principal usage que l'on pourrait faire de cet instrument serait surtout dans les camps et dans les armées, pour donner des signaux pendant la nuit, ainsi que le pratiquaient

les anciens Chinois. Comme il y des lo de toutes les tailles, le plus grand, c'est-à-dire celui qui a quatre pieds de diamètre, serait placé sous la tente du général ; les officiers généraux et ceux qui commandent en chef les différents corps en auraient de même, chacun un, sous la tente, mais de moindre taille, et toujours en diminuant, en proportion du grade dont ils sont décorés et de l'emploi qu'ils exercent actuellement. Chaque jour en donnant l'ordre, le premier mot du guet serait la fixation du nombre de coups de lo que le général assignerait, pour ce jour, à chacun des différents corps qui composent son armée, afin que celui auquel il aurait des ordres à intimer exclusivement aux autres fût le seul à les exécuter, promptement et sans confusion. Il voudrait, par exemple, changer quelque chose dans l'ordre de la bataille dont il aurait déjà donné le plan, il voudrait que tel régiment, telle division, tel corps passât de l'aile droite à l'aile gauche, de la tête à la queue, en faisant frapper sur son lo le nombre de coups assignés particulièrement à ceux des corps qu'il voudrait faire agir, il est certain qu'il exprimerait ses intentions d'une manière plus précise et plus claire, et qu'il obtiendrait une obéissance plus exacte et plus prompte au moyen de ces signaux que par tout autre voix. Un aide de camp, ou un officier quelconque chargé de porter ses ordres, peut n'avoir pas bien pris sa pensée, ou ne pas la rendre exactement; il peut être retardé ou arrêté en chemin par quelque obstacle imprévu et ne pas arriver à temps ou ne pas arriver du tout.

Liste des figures



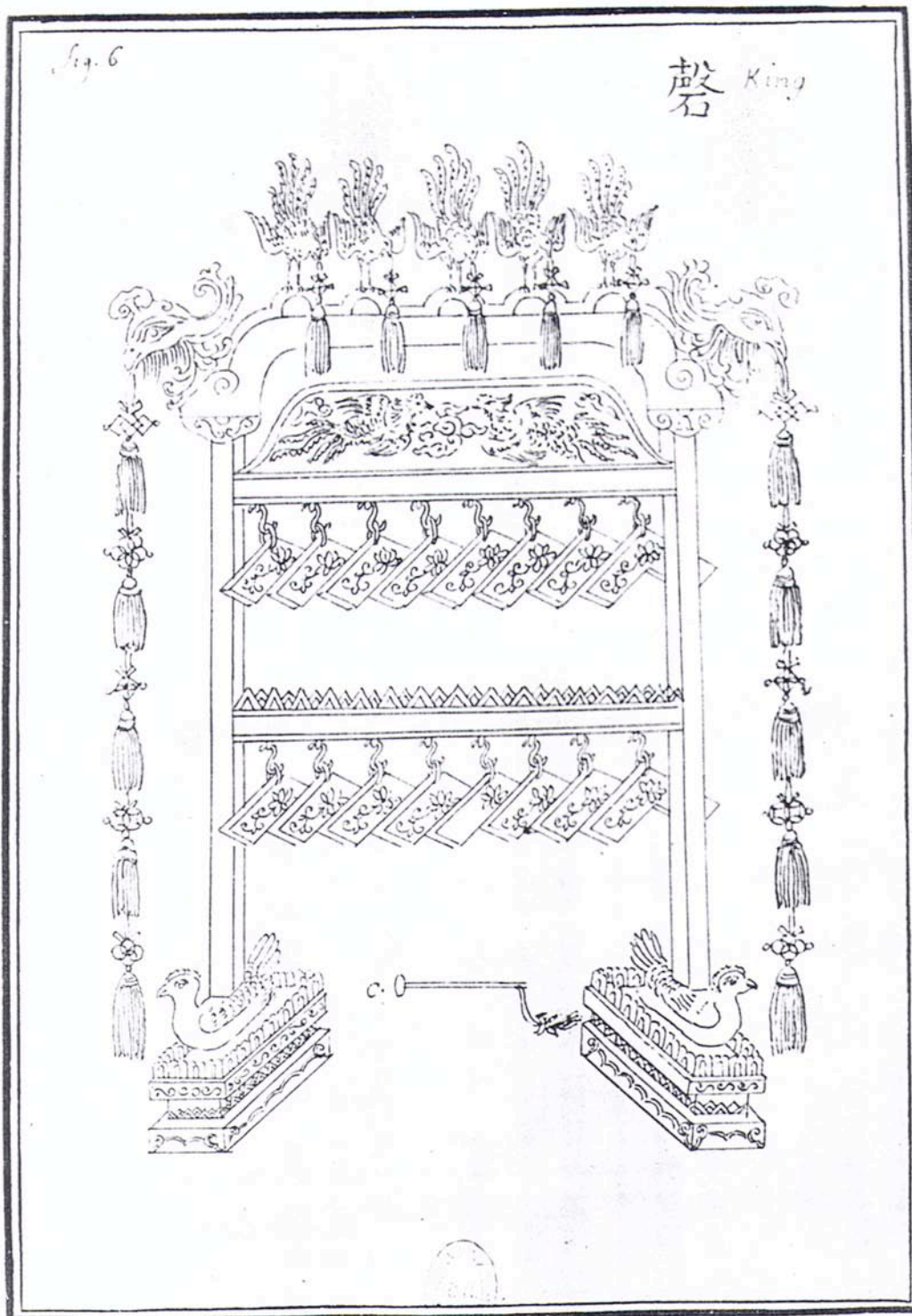
1. Portrait de Joseph-Marie AMIOT, peinture couleurs sur papier



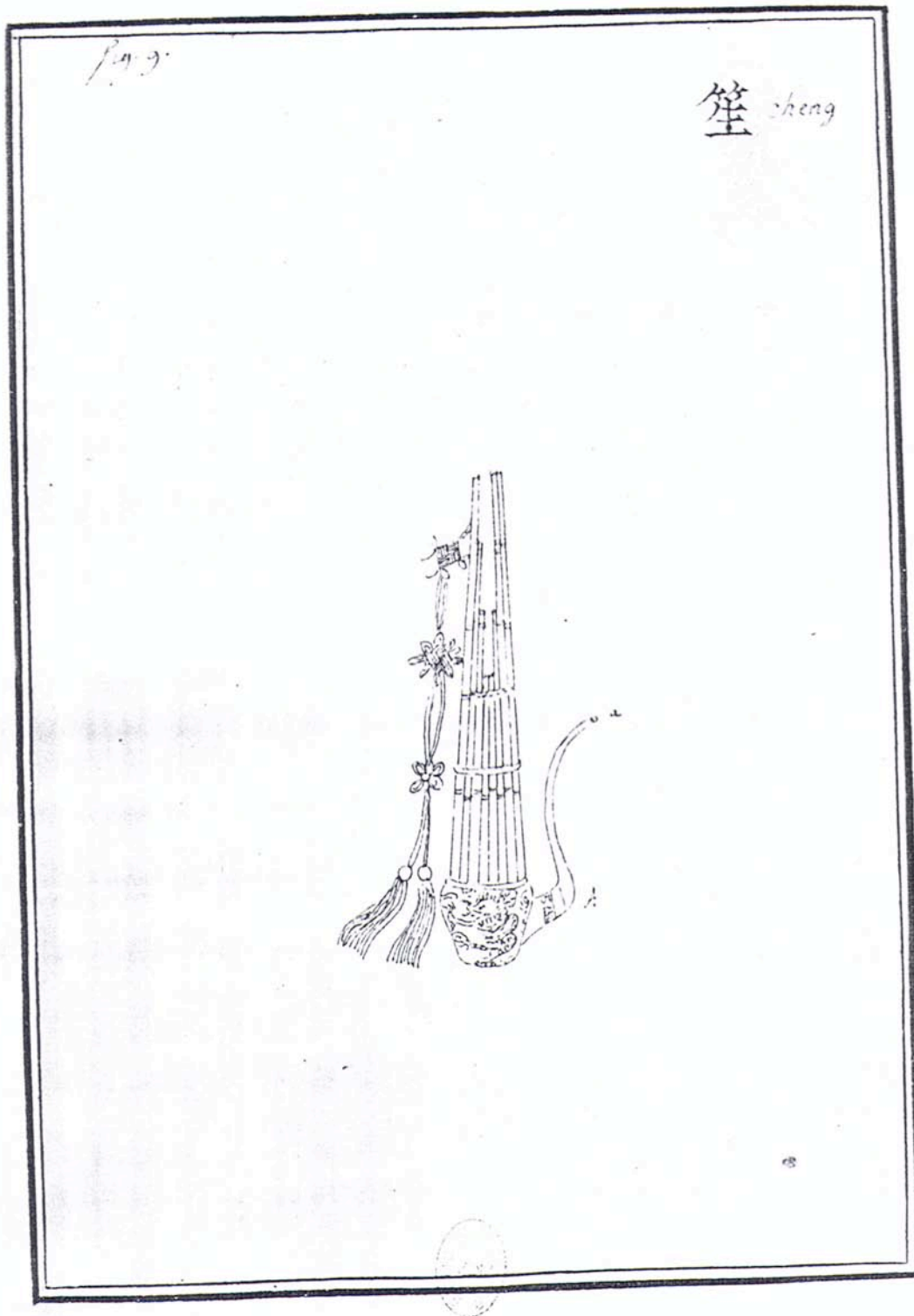
2. Alexander ROSLIN (Skåne, Suède 1718-Paris 1793), *Henri Leonard Jean Baptiste Bertin, Commandeur des Ordres du Roi, Ministre et Secrétaire d'Etat*, huile sur toile (c. 1790), Maisons-Alfort, École vétérinaire



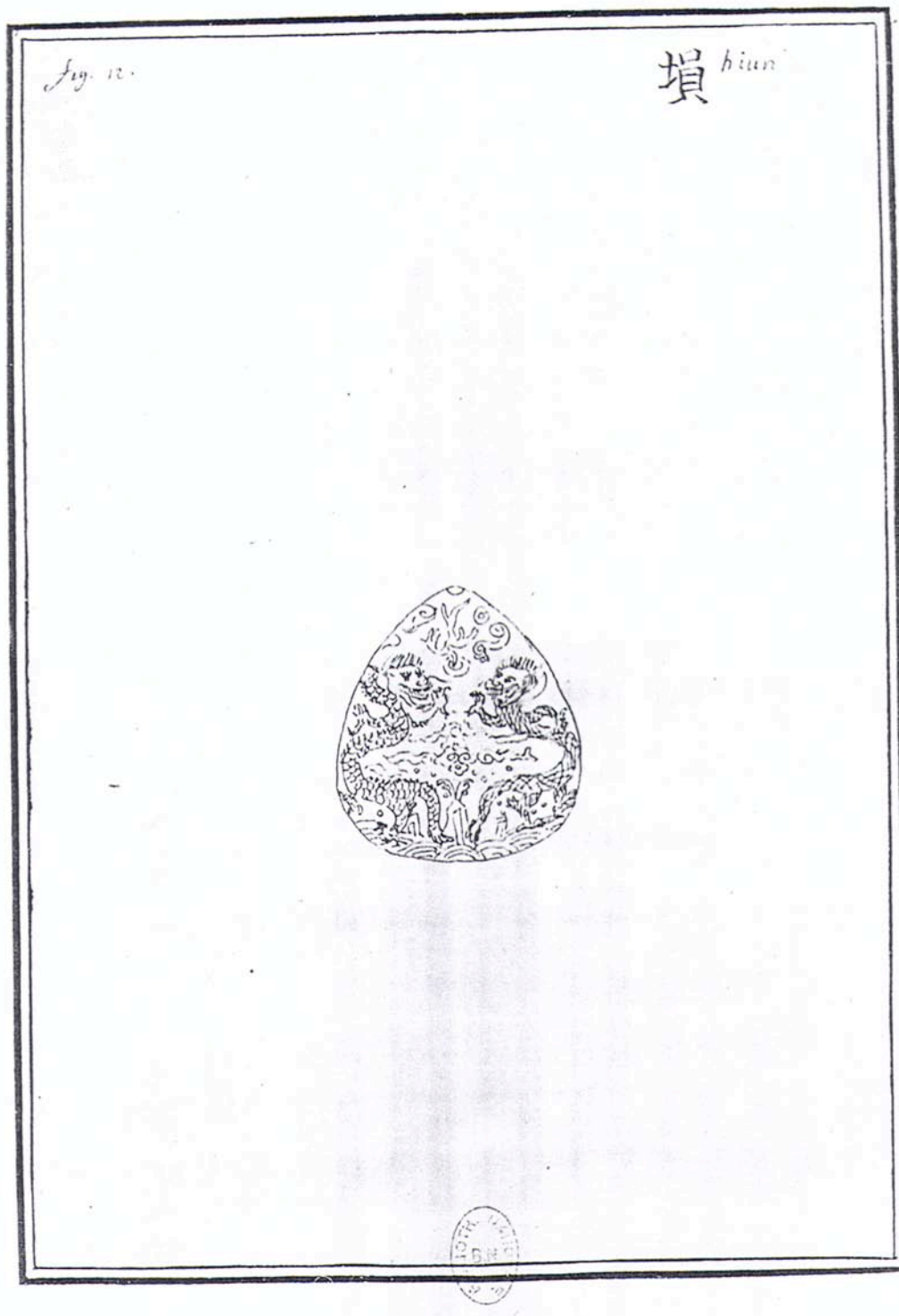
3. Kin (cithare *qin*), [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois. s. l.* [Pékin], s. d. [après 1754], Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmb. Ms. 14, fig. 8



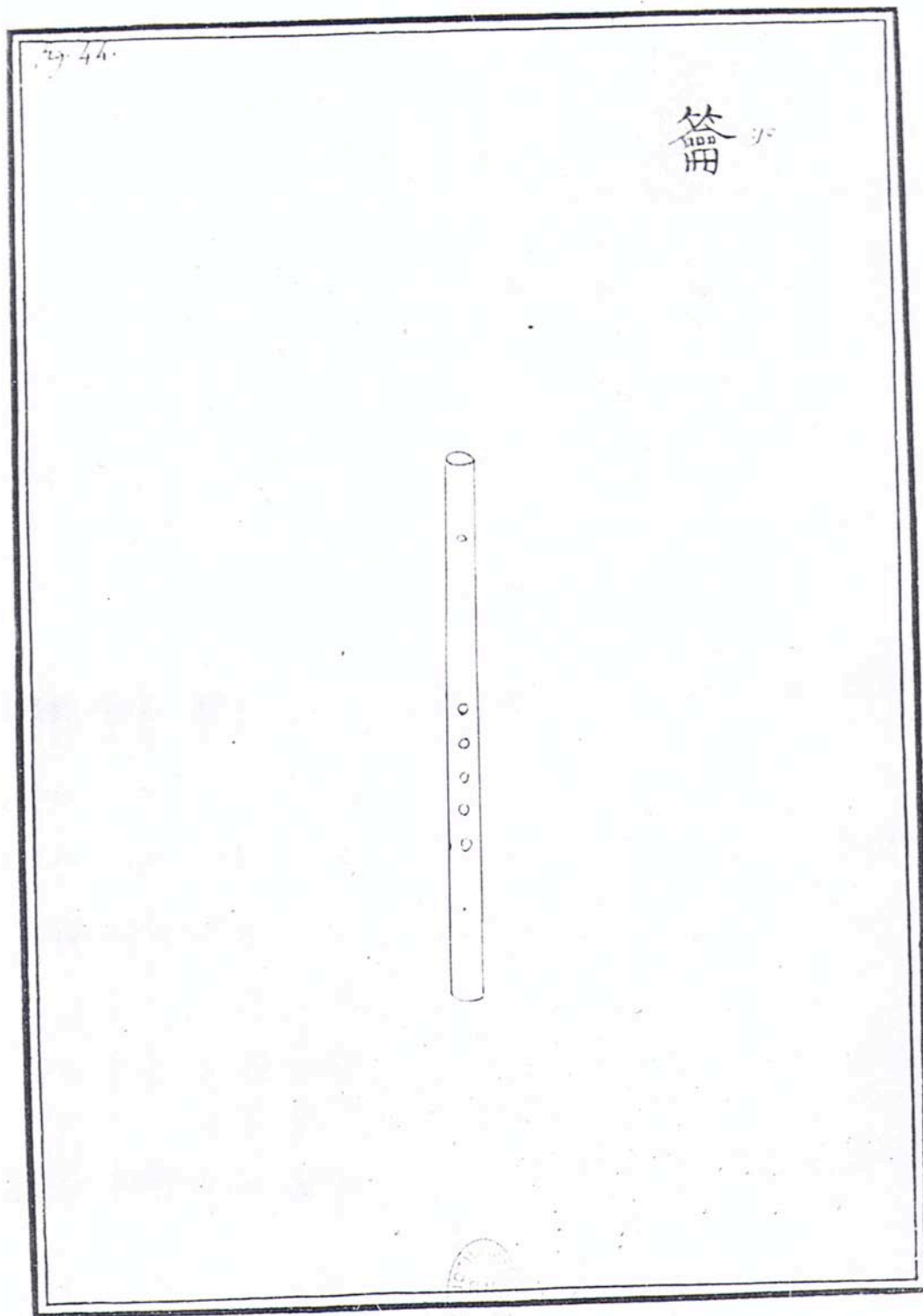
4. King (*qing*, phonolithe), [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois. s. l.* [Pékin], s. d. [après 1754], Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmb. Ms. 14, fig. 6



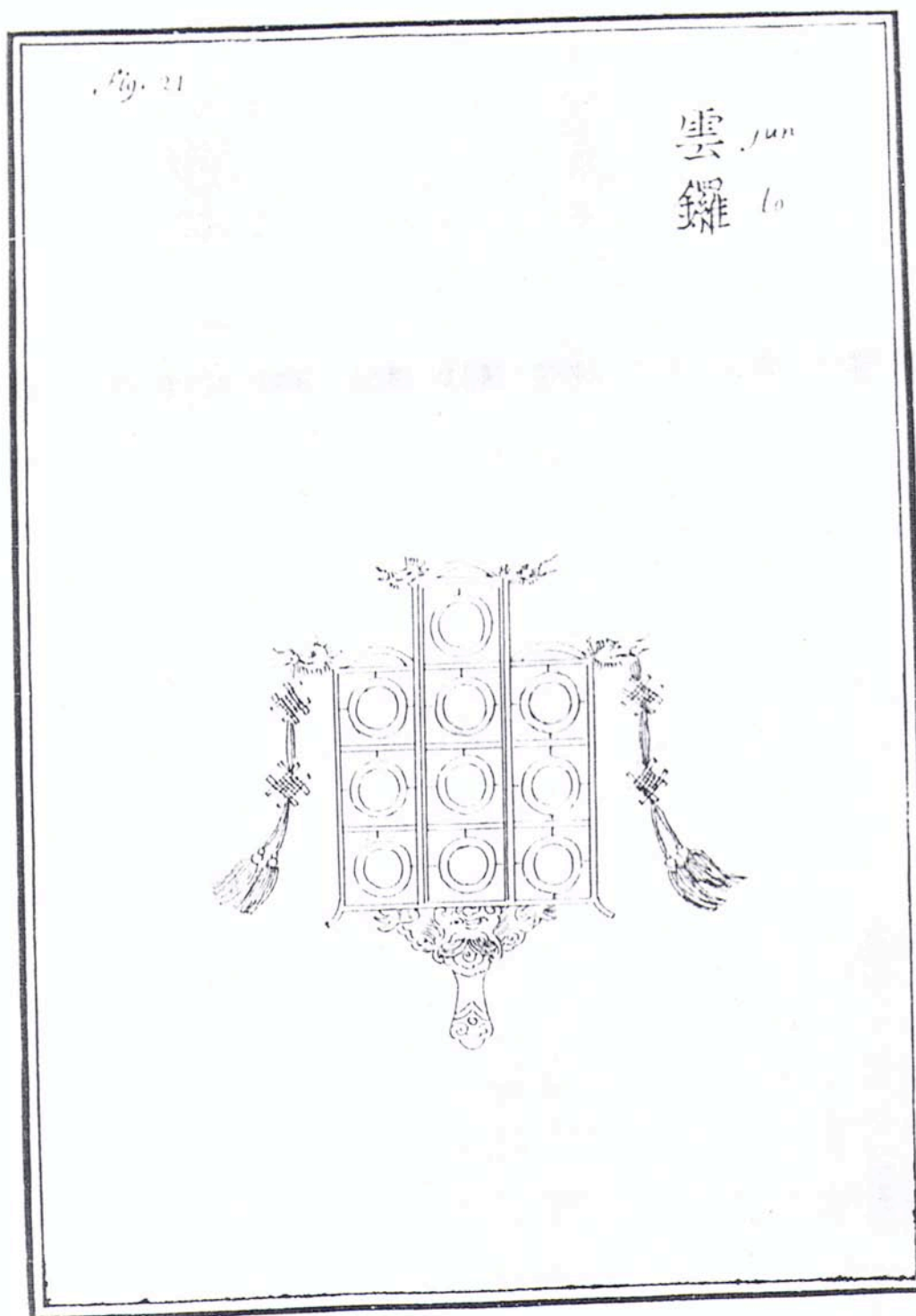
5. Cheng (*sheng*, orgue à bouche), [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois. s. l.* [Pékin], s. d. [après 1754], Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmb. Ms. 14, fig. 9



6. Hiun (*xun*, flûte globulaire), [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois*. s. l. [Pékin], s. d. [après 1754], Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmb. Ms. 14, fig. 12



7. Yo (*yue*, ici flûte à embouchure latérale), [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois*. s. l. [Pékin], s. d. [après 1754], Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmb. Ms. 14, fig. 44

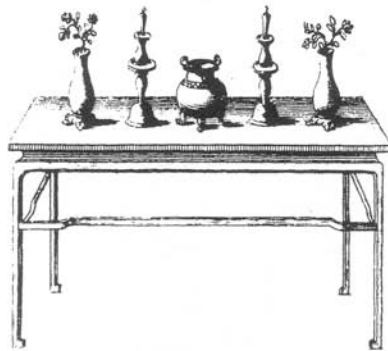


8. Yun-lo (*yunluo*, carillon de gongs), [Joseph-Marie Amiot], *De la Musique moderne des Chinois. s. l.* [Pékin], s. d. [après 1754], Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Rés. Vmb. Ms. 14, fig. 21

Arrangement des Musiciens pour la Cérémonie en l'honneur
des Ancêtres, dans le Tay-miao.

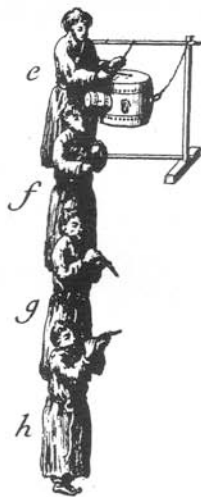
Sud.

Figure 39.



Est.

Ouest.



Nord.

23.

9. Arrangement des musiciens pour la cérémonie en l'honneur des ancêtres, dans le *Tay-miao* [taimiao], Joseph-Marie Amiot, *Mémoires sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, Nyon, 1779, pl. XXIX, Fig. 39.

Joueurs du King, du Chê et du Po-fou.

Fig. 36.

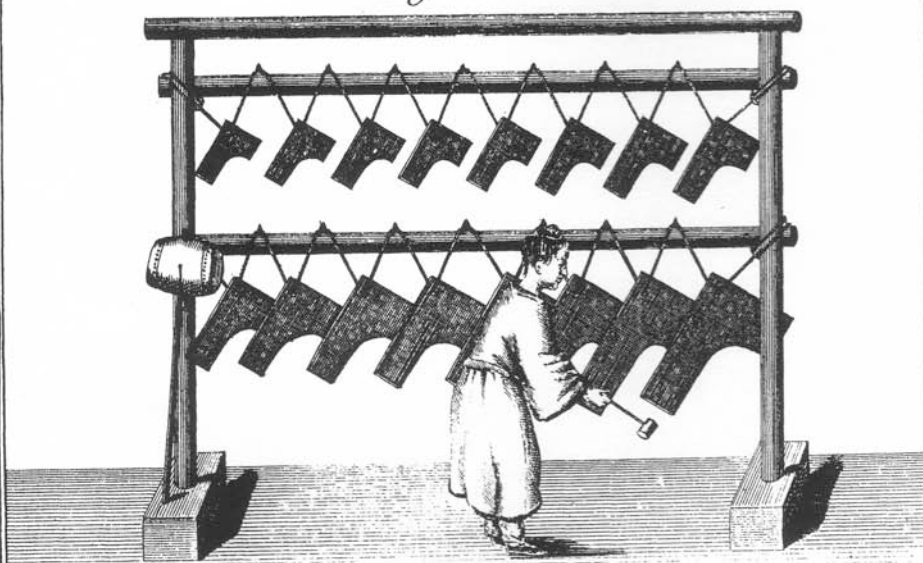
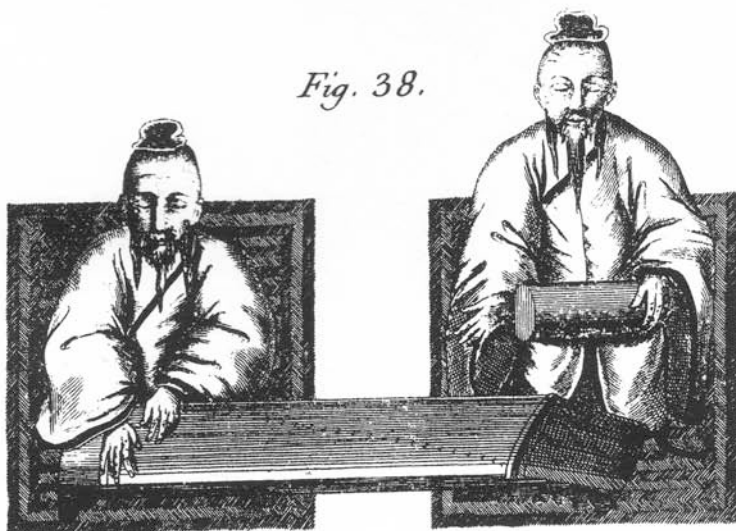


Fig. 38.



22.

10. Joueurs du *King* (*qing*), du *Chê* (*se*) et du *Po-fou* (*bofu*), Joseph-Marie Amiot, *Mémoires sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, Nyon, 1779, pl. XXVIII, Fig. 36 et 38.

Discographie

- Joseph-Marie AMIOT (1718-1793), *Messe des jésuites de Pékin*, ensemble xviii-21 / Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, ensemble Meihua Fleur de prunus, chœur du Centre Catholique Chinois de Paris, direction François Picard, notice Jean-Christophe Frisch et François Picard, Astrée Auvidis (E 8642 1998).

- *Chine : jésuites et courtisanes*, xviii-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, Fleur de prunus, direction François Picard, notice Jean-Christophe Frisch et François Picard, Buda Records, collection « Musique du Monde », 2002. (CD 1984872).

- *Vêpres à la Vierge en Chine*, Chœur du Beitang (Pékin), xviii-21 / Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, notice Jean-Christophe Frisch et François Picard, 2004 (K617 155).