

# Une Suisse exotique ?



# Une Suisse exotique ?

Regarder l'ailleurs en Suisse au siècle des Lumières

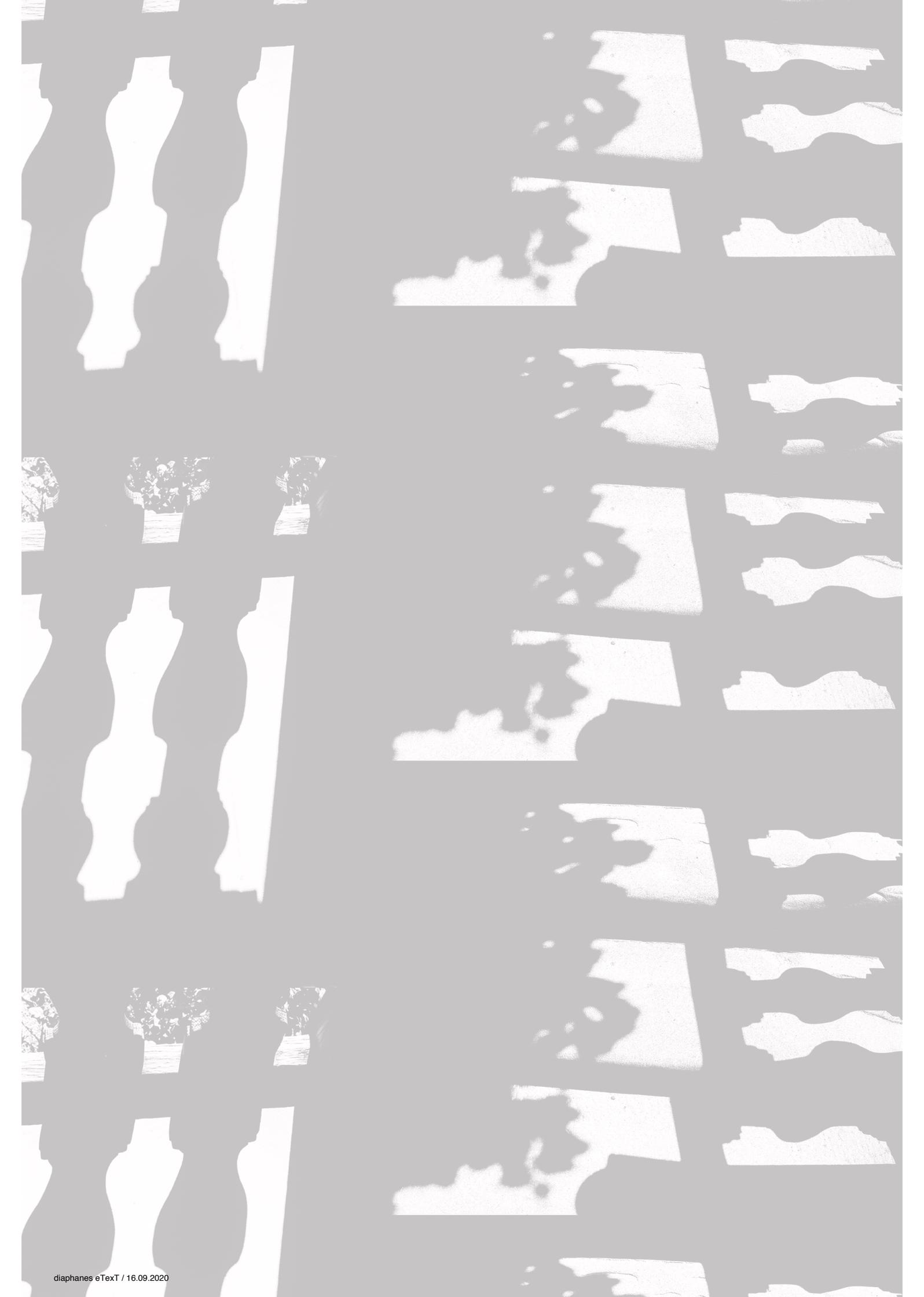
**Sous la direction de**

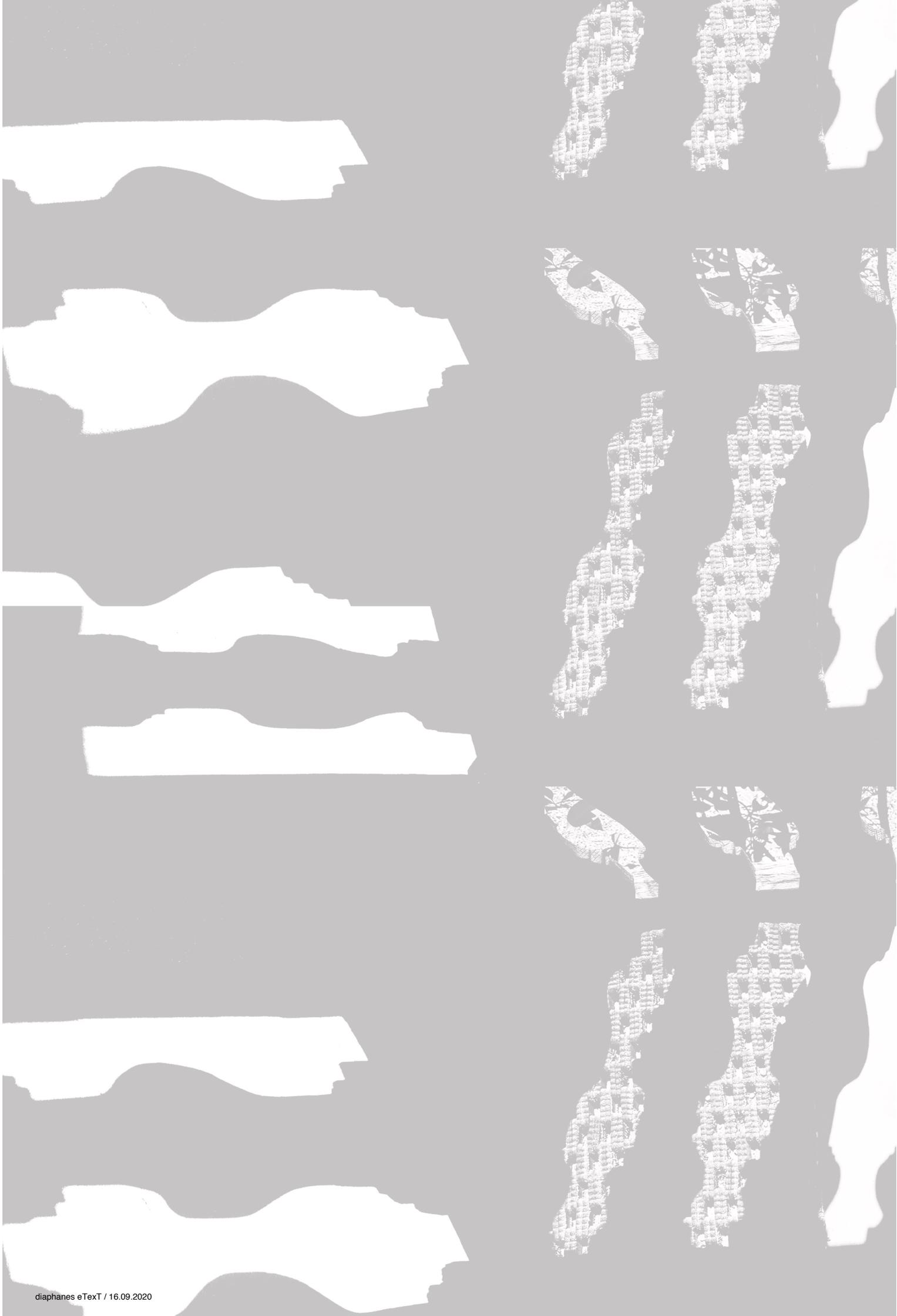
Noémie Étienne, Claire Brizon,  
Chonja Lee, Étienne Wismer

DIAPHANES

Interpages : Susan Hefuna, *Mapping Stein*, photographies digitales, 2018.

Voir aussi la contribution de Nadia Radwan, p. 341 du présent volume.





# Introduction

Noémie Étienne

Pourquoi un objet, un vêtement, voire une personne, sont-ils perçus comme « exotiques » ? Plus largement, comment se construit le regard sur les choses ou les gens qui nous semblent appartenir à d'autres régions, d'autres continents ? Enfin, comment les objets « exotiques » conservés dans les musées sont-ils parvenus jusqu'à nous, et dans quelle mesure ont-ils conservé, voire accru, à travers le temps leur dimension exotique ? Ce livre, et l'exposition qui s'y rattache, proposent une perspective historique pour comprendre l'émergence de ce regard et des gestes qui l'accompagnent. En effet, rien n'est « exotique » en soi : l'exotique est le produit de représentations, de marchandisations, et de traductions qui assignent une place aux choses et aux gens dans un contexte historique, géographique et politique donné. Dans le cadre de ces médiations, la perspective posée est largement influencée par l'identité culturelle, la provenance géographique, le genre, ou encore le statut social du sujet regardant.

Venant du grec *exotikos*, le mot français « exotique » signifie étymologiquement « hors de ». L'adjectif apparaît en français pour la première fois chez Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle : il évoque des biens matériels et des denrées alimentaires venus des Amériques, que l'auteur qualifie de « marchandises exotiques<sup>1</sup> ». Le XVIII<sup>e</sup> siècle est un moment clé dans la consommation des produits extra-européens et la représentation de lieux et de personnes venus d'ailleurs<sup>2</sup>. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, l'adjectif se déploie

1 Il s'agit de « marchandises exotiques et pérégrines », ramenées du Nouveau Monde et exposées sur le môle et sur les docks de Medamothi : François Rabelais, *Quart Livre*, 1552, chapitre 2. Cf. aussi Frank Lestringant, « L'exotisme en France à la Renaissance de Rabelais à Léry », in *Littérature et exotisme, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, D. de Courcelles (éd.), Paris, École des chartes, 1997, p. 5-16.

2 Parmi les travaux sur l'histoire de la consommation à l'échelle globale, cf. John Brewer et Roy Porter (éd.), *Consumption and the World of Goods*, Londres/New York, Routledge, 1994 ; Maxine Berg et Helen Clifford (éd.), *Consumers and Luxury: Consumer Culture in Europe 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1999 ; John Brewer et Frank Trentmann (éd.), *Consuming Culture, Global Perspectives: Historical Trajectories, Transnational Exchanges*, Oxford/New York, Berg, 2006 ; Maxine Berg, *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2007 [2005].

dans deux contextes : d'une part, il est utilisé dans le domaine de la botanique pour décrire la flore non indigène (fruit exotique, plante exotique) ; d'autre part, il est employé dans le domaine des arts. Louis de Jaucourt décrit ainsi comme un « art exotique » la production et l'usage des vernis provenant de Chine et du Japon, et donne une recette pour les réaliser<sup>3</sup>. À cette époque, l'« exotique » est toujours un adjectif (le nom « exotisme » n'apparaît qu'au XIX<sup>e</sup> siècle), qui qualifie quelque chose ou quelqu'un. Les fruits, la flore et les techniques artistiques sont ainsi les domaines auxquels ce terme est à l'époque rattaché.

### Une Suisse exotique ?

Qu'est-ce que l'« exotique » en Suisse durant le siècle des Lumières ? Comment définir ce terme et que recoupe-t-il au prisme d'une géographie (la Suisse) et d'une période historique donnée ? Le présent ouvrage et l'exposition au Palais de Rumine résultent d'un projet de recherche collectif, mené à l'université de Berne depuis 2016 et financé par le Fonds National Suisse pour la Recherche Scientifique<sup>4</sup>. Notre propos n'est pas de définir l'exotique de manière ontologique mais, au contraire, de l'aborder comme le résultat de procédés qui sont autant de médiations des produits, des techniques et des formes artistiques originaires d'autres continents (l'Asie, l'Amérique, l'Afrique, l'Océanie), lesquelles donnent lieu à de nouvelles œuvres et de nouveaux savoirs. Plus largement, notre hypothèse est que l'exotique au XVIII<sup>e</sup> siècle est le produit de regards et de gestes qui permettent l'utilisation de techniques, d'objets ou d'humains au profit des élites européennes. Dans ce projet, l'exotique au XVIII<sup>e</sup> siècle est compris comme ce qui vient d'ailleurs et est susceptible d'être imité, « amélioré » et exploité.

En réalité, le terme même de « Suisse » pose question. Sous l'Ancien Régime, le pays n'existe pas sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. Les sources privilégient l'expression de « corps helvétique » pour désigner les cantons confédérés, qui tissent un réseau d'échange et d'entraide diploma-

3 Cf. l'article du chevalier de Jaucourt, s. v. « Vernis du Japon », in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, D. Diderot et J. d'Alembert (éd.), Paris, Briasson, t. XVII, 1765, p. 77.

4 L'exposition *Exotic ? Regarder l'ailleurs en Suisse au siècle des Lumières* s'est tenue à Lausanne de septembre 2020 à février 2021 au Palais de Rumine. Cette recherche, menée sous la direction de Noémie Étienne, réunit Claire Brizon, Chonja Lee, Étienne Wismer (à partir de septembre 2018) et Sara Petrella (jusqu'en août 2018).

tique, ainsi que d'intérêts communs<sup>5</sup>. Politiquement, les contours de la Suisse moderne se dessinent durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Trois cantons sont d'ailleurs ajoutés au territoire de la Confédération en 1815 : Genève, Neuchâtel et le Valais. Nous employons néanmoins le terme de « Suisse » dans ce volume pour qualifier à la fois l'espace du « corps helvétique » et les cantons et États alliés, lesquels demeuraient alors en marge du lien confédéral mais appartenaient aux mêmes réseaux intellectuels, artistiques et scientifiques.

Les articles réunis ici n'ont pas pour objectif de présenter la Suisse comme une entité durable qui préexisterait au XIX<sup>e</sup> siècle. En revanche, notre approche est basée sur un travail pragmatique de terrain et sur la mise en évidence d'objets conservés dans les institutions culturelles de l'actuel territoire helvétique. Entre 2016 et 2020, nous avons mené une enquête dans les réserves de nombreux musées, bibliothèques ou encore archives suisses, sans distinction de catégories (musées des beaux-arts, d'histoire naturelle, d'histoire, d'archéologie, d'ethnographie, d'arts dits « décoratifs »), à la recherche d'objets rapportés de l'étranger ou produits à destination du marché local ou international, et faisant référence à l'ailleurs. Ce travail a permis de mettre en lumière une multitude d'artefacts, dont ce volume présente une sélection. Nous les avons étudiés comme les traces des nombreuses histoires qu'il nous importait de raconter<sup>6</sup>. En effet, l'historienne Barbara Kirshenblatt parle de « fragments » pour nommer les objets circulant entre les époques et les mondes (passés, par exemple, des collections privées aux musées) : ils sont à la fois les témoins d'un ensemble démantelé et les restes d'une époque révolue. Les étudier aujourd'hui permet de reconstituer en partie les histoires qui entourent leur production, leur circulation et leur conservation<sup>7</sup>.

Un exemple permet de présenter notre perspective : le gymnote en bocal conservé au Musée d'histoire naturelle de Genève (fig. 1). Ce spécimen a été donné en 1759 à la Bibliothèque de Genève par Ami Butini, natif de cette ville et établi au Surinam, qui développait le commerce du sucre grâce au travail forcé d'hommes et de femmes déportés d'Afrique<sup>8</sup>. Il a probablement été récolté par ses propres esclaves, et plongé dans du rhum produit sur la plantation même, avant d'être envoyé à Genève. Cet objet est préservé et utilisé comme

- 5 Cf. André Holenstein, *Mitten in Europa: Verflechtung und Abgrenzung in der Schweizer Geschichte*, Baden, Hier und Jetzt, 2014 [trad. fr. par Marianne Enckell et Diane Gilliard, *Au cœur de l'Europe : une histoire de la Suisse entre ouverture et repli*, Lausanne, Antipodes, 2019].
- 6 Sur les objets comme porteurs de signes, cf. Krzysztof Pomian, « Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Médicis », *Le Genre humain*, 1986, vol. 1, n° 14, p. 51-62.
- 7 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 18.
- 8 Danielle Buyssens, « Chemins d'objets, route d'esclaves et réseaux de pensée », *Totem*, 2009, n° 54, p. 14-15.



Fig. 1 Collecteur.e.s non documenté.e.s (Surinam), Gymnote, poisson en alcool, apporté en 1759, Cabinet de la Bibliothèque de Genève, Collection Ami Butini, Collection du Muséum d'histoire naturelle et Musée d'histoire des sciences de la Ville de Genève, Genève, MHNG 1579.071.

spécimen d'histoire naturelle dans le musée où il est conservé. Pour nous, il est aussi un artefact du XVIII<sup>e</sup> siècle dont la matérialité informe plusieurs domaines : le poisson lui-même comme spécimen nous renseigne sur l'histoire des sciences en Europe ; l'histoire supposée de sa collecte, ou encore le produit ayant servi à sa préservation éclairent aussi l'histoire de l'esclavage (fig. 2). Les différentes strates de l'objet sont autant d'indices qui nous permettent de remettre en lumière des récits, venant plus largement éclairer les rapports des Suisses au monde, à l'époque étudiée ici.

### L'exotique comme produit de regards et de gestes

La laque est l'art qualifié d' « exotique » dans l'*Encyclopédie*. Le terme fait ainsi référence à une technique venue d'Asie, mais aussi (et surtout, si l'on observe la longueur proportionnelle des parties de l'article) à une technologie que les artisans européens entendent imiter, maîtriser et perfectionner, comme le montre l'auteur de cette introduction dans son texte consacré à Jean-Étienne Liotard. Nous défendons donc l'hypothèse qu'à cette époque, l'« exotique » est ce qui vient d'ailleurs, mais aussi ce qui peut être reproduit, imité, voire « amélioré », selon la logique d'un système technologique et épistémologique européen.

Dans son *Essai sur l'exotisme* (écrit entre 1904 et 1918, mais publié après sa mort, en 1978), Victor Segalen définit l'exotisme comme « une esthétique du Divers », soit la capacité à sentir mais aussi à organiser la multiplicité du



Fig. 2 Gymnote sortie du bocal qui la contenait par des conservateurs lors d'une visite au Muséum d'histoire naturelle, Genève.

monde<sup>9</sup>. Pour Segalen, l'exotisme est un processus et un résultat : un principe créateur, organisateur de « l'Altérité », générant dans le domaine des arts « une forme, des cadres, des décors nouveaux<sup>10</sup> ». L'année même de la publication du livre de Segalen, l'intellectuel palestinien Edward Saïd dénonce la dimension stéréotypée du regard porté en Occident sur « l'Orient », décrivant sous l'appellation d'« orientalisme » (1978) l'invention visuelle par le pouvoir colonial d'un ailleurs caricaturé, dont il fait remonter l'origine à la campagne d'Égypte de Bonaparte (1798-1801). Néanmoins, la thèse défendue par Saïd est convoquée dans des études portant sur des périodes antérieures au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>.

Plus récemment, Jean-François Staszak a défini l'exotisme comme « une construction géographique de l'altérité<sup>12</sup> ». Ainsi, l'exotique est un mode de représentation, notamment des humains et des animaux, qui fabrique et exploite l'étrangeté, et est à l'origine d'un nombre important d'images dans

9 « Des richesses de plus, mélangées, mais ordonnées. » Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1978], p. 68.

10 « Je dois dire que l'exotisme m'a beaucoup facilité la tâche : en me permettant – non pas des "sujets", je les tiens en défiance, – mais une forme, des cadres, des décors nouveaux. » *Ibid.*, p. 84.

11 Par exemple, Nicholas Dew, *Orientalism in Louis XIV's France*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

12 Et plus loin : « L'exotisme n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet : il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un. » Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, 2008, n° 148, p. 8.

différents médias (dessin, peinture, gravure, etc.). Dans cette perspective, l'historien Benjamin Schmidt retrace l'élaboration aux Pays-Bas, dans les années 1650-1720, de ce qu'il appelle une « géographie exotique » (2015) – une représentation du monde élaborée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par le truchement de différents livres illustrés<sup>13</sup>. L'approche iconographique a favorisé l'étude des peintures, sculptures ou gravures construisant une « image de l'Autre<sup>14</sup> ». Les outils des études visuelles sont mobilisés dans une perspective qui vise l'analyse, ou encore la dénonciation, d'images perçues, souvent à juste titre, comme biaisées, caricaturales, voire racistes<sup>15</sup>.

À distance d'une histoire du « goût »<sup>16</sup>, l'approche développée dans ce livre tire profit des analyses précédemment citées, ainsi que des acquis des *Consumption Studies* et de l'anthropologie du monde matériel. Ces études permettent d'étoffer les analyses iconographiques ou stylistiques<sup>17</sup>. En effet, les recherches réunies dans le présent ouvrage montrent notamment que l'exotique est le fruit de dispositifs qui donnent à voir les produits de la culture matérielle ou les personnes dans un contexte spécifique. L'exotique est aussi le résultat d'actions, telles que la représentation, la description, la collection, la classification, l'exposition, ou l'imitation de la culture matérielle, mais aussi des personnes, des architectures et des espaces. Enfin, pris dans des relations de pouvoir asymétrique, ces gestes sont faits de dynamiques multiples et de renversements : résistance et appropriation par différentes classes sociales, hybridité des objets produits pour l'export, création d'une identité touristique par les élites locales.

13 Benjamin Schmidt, *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2015.

14 François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980.

15 Irimi Apostolou, *L'Orientalisme des voyageurs français au XVIII<sup>e</sup> siècle : une iconographie de l'Orient méditerranéen*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.

16 Développée par exemple dans Stéphane Castelluccio, *Le Goût pour les porcelaines de Chine et du Japon*, Saint-Rémi-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2013. Pour des études sur les chinoiseries, cf. Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, Londres, Oxford University Press, 1977 ; Stacey Sloboda, *Chinoiserie: Commerce and Critical Ornament in Eighteenth-Century Britain*, New York/Manchester, Manchester University Press, 2014.

17 Par exemple, Madeleine Dobie, *Foreign Bodies: Gender, Language, and Culture in French Orientalism*, Stanford, Stanford University Press, 2001 ; *Id.*, *Trading Places: Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2010 ; Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime*, Oxford/New York, Berg, 2008.

## Mettre en scène les populations

Au-delà du siècle des Lumières *stricto sensu*, la chronologie de ce livre s'étend de 1664, date de la fondation de la Compagnie royale des Indes orientales par le ministre français Colbert (l'une des grandes compagnies maritimes européennes, créée à l'imitation des entreprises néerlandaises et britanniques, et destinée à favoriser le commerce avec les territoires extra-européens), à 1815, date du congrès de Vienne, lors duquel la Suisse est soustraite à la tutelle de Napoléon et devient la Confédération des XXII cantons. Durant cette période, les voyages d'exploration, comme celui dirigé par le capitaine anglais James Cook, permettent la diffusion d'objets et de spécimens naturels des côtes nord-américaines et des îles de l'océan Pacifique, collectés sur place, puis donnés, vendus et échangés dans les cercles restreints de collectionneurs européens, suivant les habitudes scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils se retrouvent ensuite souvent dans des bibliothèques, comme l'illustre Claudia Rütsche dans ce livre. En revanche, les objets antiques mais trouvés localement ne sont pas considérés comme exotiques, ainsi que l'affirment Julia Genechesi et Lionel Pernet dans cet ouvrage.

Dans le contexte helvétique, les processus d'« exotisation » ne sont pas limités aux horizons « lointains » de la Suisse. Au contraire, la Suisse va devenir un lieu « exotique » en soi, au sens où nous l'entendons dans ce projet : un espace rendu étrange et exploité comme tel. Dans cette perspective, Simona Boscani Leoni et Ariane Devanthéry soulignent l'existence d'une construction, orchestrée par les élites citadines qui mettent en scène, parfois très concrètement, les paysans, les classes populaires et les habitants des Alpes. Le médecin zurichois Johann Jakob Scheuchzer, par exemple, étudie les paysages alpins mais aussi les populations locales, insistant sur les us et coutumes de ceux qu'il dépeint comme des communautés d'individus isolés, préservés dans leurs montagnes, et proches d'une forme de sauvagerie. Les guides de voyage sur la Suisse publiés à partir de 1714 fabriquent une vision comparable des populations locales, qui va par la suite se généraliser. Au milieu du siècle, enfin, un penseur comme Jean-Jacques Rousseau va réinvestir et diffuser ces représentations en Europe, et notamment en France.

La Suisse et les Alpes sont l'objet d'une attraction touristique dont témoigne, par exemple, l'huile sur toile de la peintre française Elisabeth Vigée Le Brun, qui se rend à Unspunnen en 1808 pour assister à un festival organisé par les élites bernoises et présentant des danses, musiques et costumes « traditionnels ». Ces manifestations s'inscrivent dans une tendance, caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle et décrite par l'historien Eric Hobsbawm, à l'invention de

la tradition, et, par là même, de la nation en devenir<sup>18</sup>. Cependant, et de manière paradoxale, les éléments utilisés pour fabriquer ces images – et notamment les costumes suisses, connus en allemand sous le nom de *Trachten* – racontent une autre histoire : ils attestent de la globalisation de la culture matérielle, et en particulier du coton<sup>19</sup>, révélant que les produits extra-européens participent à la construction de ces identités « locales » dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. De plus, ces représentations sont parfois produites sur d'autres continents. Un ensemble de costumes peints sous verre en Chine, à partir de gravures suisses envoyées pour être copiées par les artisans asiatiques, montrent des hommes et des femmes habillés de cotonnade, le tout situé dans des paysages réalisés dans un style sino-européen.

Les fêtes, les festivals et les images des *Trachten* répertorient et décrivent les typologies physiques, mais aussi les costumes et la culture matérielle des habitants des montagnes. Ces représentations donnent une image pacifiée du monde rural, valorisant le travail manuel, physique, agricole, promu au rang de caractéristique ethnique, malgré les révoltes paysannes du siècle précédent. Ainsi, au moment même où la Suisse émerge politiquement comme nation, c'est-à-dire à partir de 1803, et plus encore en 1815, et alors que les autres États européens accordent au pays une « neutralité perpétuelle », l'identité helvétique et sa culture matérielle sont en réalité profondément liées au commerce global et à l'exploitation des ressources et des personnes qui y sont associées. La vision élaborée par les élites urbaines est, toutefois, celle d'un territoire paisible dont les habitants sont occupés à produire du fromage ou cultiver la terre.

### L'art comme processus

Différents types d'objets sont considérés dans ce livre, qu'il s'agisse de peintures, de livres, d'objets techniques tels que des montres, d'objets archéologiques, ou encore d'objets dits aujourd'hui « ethnographiques ». Ces artefacts ont été soit créés au XVIII<sup>e</sup> siècle, soit collectés et transportés en Suisse à cette époque. Peut-on aborder ces objets non comme des éléments figés, mais comme des processus ? Et de quoi sont-ils révélateurs ? Pour saisir les trajectoires de ces artefacts dans le temps et l'espace, l'anthropologue Igor Kopytoff (1988)

18 Eric Hobsbawm et Terence Ranger (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

19 Cf. notamment Giorgio Riello et Prasanna Parthasarathi (éd.), *The Spinning World: A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

parle de « biographie d'objets<sup>20</sup> ». Dans son article « When is an Object finished? » (2001), l'historienne de l'art africain Sarah C. Brett-Smith souligne que dans certaines cultures, l'artefact n'est jamais « fini », mais va s'enrichir sa vie durant de significations, d'histoires, etc.<sup>21</sup>. En outre, le fragment charrie avec lui une infinité de significations qui s'accumulent au cours de son existence et l'entourent. Il s'agit d'étudier une culture matérielle en mouvement, dont la provenance et l'identité sont perpétuellement renégociées.

Dans les années 1990, l'historien Daniel Roche a écrit une histoire de la culture matérielle qui ne serait pas simple accumulation de « fétiches », au sens marxiste du terme, mais aussi un lieu de négociation et de production : « Si nous admettons que le monde extérieur des objets n'est pas le lieu de notre totale aliénation mais le moyen d'un processus créatif, et que le rapport des individus au social passe par l'objectification, l'histoire des consommations permet de mieux comprendre la continuité du matériel et du symbolique, l'effort d'intelligence et de travail cristallisé qui se conserve dans le moindre objet, l'union des représentations et des réalités<sup>22</sup>. »

Cette approche invite à repenser l'opposition entre production et consommation. En effet, les choses sont construites en un lieu et à un moment précis, mais aussi réparées, re-fabriquées, réinventées tout au long de leur « vie ». Prendre en considération l'existence matérielle d'une œuvre ou d'un objet dans le temps permet d'en saisir les modifications et les multiples usages : restauration, mais aussi exposition, emploi, etc. Dans le présent volume, Claire Brizon observe les objets au-delà de leur collecte, notamment au moment de leur emploi, non seulement dans des cabinets mais au sein des intérieurs. Dans ce contexte, l'objet est traduit dans un autre régime épistémologique, et parfois matériellement transformé pour se conformer à l'usage qu'il vient prendre dans le contexte qui le reçoit – et le réinvente.

De plus, la « consommation », au sens large, peut aussi inclure d'autres pratiques, comme l'imitation et la reproduction. Les indiennes, étudiées ici par Chonja Lee, sont des cotons imprimés à l'imitation de l'Inde<sup>23</sup>. Elles fournissent un exemple précis de cas où l'importation de produits asiatiques

20 Igor Kopytoff, « The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process », in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Arjun Appadurai (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 64-91.

21 Sarah C. Brett-Smith, « When is an Object finished? The Creation of the Invisible among the Bamana of Mali », *Res*, printemps 2001, n° 39, p. 103.

22 Daniel Roche, *Histoire des choses banales : naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 1997, p. 16.

23 Sur ce sujet, voir Helen Bieri Thomson et al. (éd.), *Indiennes : un tissu révolutionne le monde !*, Prangins/Lausanne, Château de Prangins, Musée national suisse/La Bibliothèque des Arts, 2018. Cf. aussi Aziza Gril-Mariotte, *Les Toiles de Jouy : histoire d'un art décoratif, 1760-1821*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

a transformé l'économie sur tous les continents. En effet, les indiennes modifient considérablement l'économie de la Suisse, qui en devient l'un des principaux pays producteurs et exportateurs, à la suite de l'interdiction d'importer et de fabriquer des indiennes édictée en France en 1686. La Suisse, un pays au demeurant sans ressource pour la production du coton, devient cependant un agent de fabrication et de commerce des cotonnades, avec un réseau passant par l'Afrique où les indiennes sont exportées pour servir de marchandise dans le cadre de la traite des personnes soumises à l'esclavage.

### La culture matérielle comme porteuse d'images

Les matériaux et les techniques ne sont pas les seuls à voyager. Les images circulent aussi, habillant les intérieurs et les corps d'images liées à l'actualité culturelle ou politique : événements récents, illustrations de livres, débats dans la presse, etc. Pour l'historien d'art Aby Warburg, la culture matérielle est précisément le lieu d'une mise en mouvement des images dans le temps et l'espace. En effet, les représentations ne se diffusent pas abstraitement mais bien par le biais de différents supports (*Bildträger*)<sup>24</sup>. Prendre en compte la diversité des mondes visuels et matériels (œuvres d'art, mais aussi arts dits décoratifs, gravures, cartes à jouer) permet ainsi de mieux comprendre comment ces visions ont circulé entre les continents, les espaces, les registres (art et science, fiction et réalité, etc.).

Certains médias favorisent cette circulation. Le papier peint, étudié dans ce livre par Étienne Wismer, permet la démultiplication des images, mais aussi leur entrée dans l'intimité des maisons aristocratiques ou bourgeoises (et même plus modestes). La porcelaine est également porteuse d'images : après de nombreuses tentatives pour imiter ce matériau venu d'Asie, la manufacture de Meissen est la première à le reproduire en 1710. En Suisse, deux manufactures de porcelaine destinées au commerce local ouvrent à Kilchberg-Schooren, près de Zurich (de 1763 à 1790), puis à Nyon (fondée en 1781). Outre de la vaisselle produite en série (assiettes, tasses, soupières) et illustrée, ces manufactures produisent des groupes de figures sculptés, qui fonctionnent comme des pièces indépendantes. Ainsi, la porcelaine du *Trafic d'humains* fabriquée par la manufacture zurichoise (discutée dans ce volume par Meredith Martin et Bernhard C. Schär) se trouvait à l'intérieur d'une

24 Cf. par exemple, Katia Mazzucco, « Bild und Wort dans la conférence d'Aby Warburg sur les tapisseries Valois : méthode pour une Bildwissenschaft », *Images Re-vues*, 2013, hors-série n° 4, doc. n° 14 (<http://journals.openedition.org/imagesrevues/2972>, consulté le 19 septembre 2019).

maison : elle faisait partie de la vie quotidienne des familles bourgeoises suisses, mais était aussi vue (et probablement nettoyée) par les domestiques employés à leur service.

Indienne, papier peint, porcelaine : la culture matérielle inspirée de l'Asie était d'abord un luxe qui s'est diffusé progressivement dans la société. Ces produits étaient présents dans les intérieurs suisses de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et contemplés par différentes classes sociales. Les images ainsi véhiculées étaient intégrées au registre de l'intime, qu'on les porte sur son corps ou que l'on cohabite avec elles dans la salle à manger ou la chambre à coucher. De plus, ces représentations étaient mises en mouvement par les corps qui s'habillaient ou évoluaient dans les intérieurs, mais aussi par des discours et des débats dont nous avons perdu la trace. Les gestes et les paroles venaient cependant activer la pièce et lui donner son sens, qui pouvait aussi varier selon les personnes en présence.

Comment de telles images ont-elles construit l'imaginaire des Lumières ? Et comment se sont-elles perpétuées, reproduites, multipliées ? Comme l'écrit Anne Lafont : « Davantage encore que la question de la circulation des objets, ce qui compte le plus dans le cadre de l'art en système impérial me semble être le fait que les objets d'art et les images ne peuvent se penser autrement que dans la conscience à la fois de leur ubiquité (un tableau résonne en même temps à différents endroits de l'Empire, par ses matériaux, ses motifs, les gravures qui en sont faites) et de leur qualité de fragments d'un puzzle<sup>25</sup>. »

Or Patricia Purtschert le rappelle dans ce livre : le siècle des Lumières est un siècle de découverte, d'exploration et de rationalisation du monde, mais aussi de classification, de domination, et de standardisation des stéréotypes raciaux et de genre qui exploseront au siècle suivant. Des représentations caricaturales des corps et des visages des personnes de couleur sont intégrées dans un discours, qui va dès lors normaliser et rationaliser ces images, présentées comme « scientifiques ». En parallèle, le terme de « race » est utilisé en français dès 1684 par le géographe et philosophe français François Bernier, qui relie des caractéristiques physiques, telles la couleur de peau, à des localisations géographiques<sup>26</sup>. Un an plus tard, en 1685, le *Code Noir* de Colbert donnera un cadre juridique à l'exploitation des populations africaines dans

25 Anne Lafont, *Une Africaine au Louvre en 1800 : la place du modèle*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2019, p. 55.

26 François Bernier, « Nouvelle division de la Terre, par les différentes Espèces ou Races d'hommes qui l'habitent, envoyée par un fameux Voyageur à M. l'Abbé de la \*\*\*\* à peu près en ces termes », *Journal des sçavans*, Lundi 24 avril 1684, n° 12, p. 148-155.

les colonies françaises<sup>27</sup>. Le mot traverse les sciences naturelles et la philosophie des Lumières, pour être repris et défini par Emmanuel Kant en 1775. Ces théories sont véhiculées par les traités des philosophes, mais aussi répandues dans l'intimité des maisons, précisément par le biais de la culture matérielle étudiée dans ce livre.

### La face sombre des Lumières

Ces images sont fabriquées dans un contexte géopolitique qu'il est important de rappeler : la colonisation des territoires et le déplacement forcé de millions d'Africains dans le cadre de la traite esclavagiste. Comme le soulignent plusieurs auteurs ici, ces événements sont rarement associés à la Suisse, dont l'image de neutralité prédomine encore aujourd'hui. Cependant, les Suisses ont participé aux projets coloniaux. Si le paradigme impérialiste propre aux autres nations, comme l'Angleterre et la France, est inapproprié (la Suisse ne possède pas d'empire), il est néanmoins possible d'identifier des entreprises coloniales, portées par des groupes d'individus, et de mettre l'accent sur l'implication des milieux bancaires dans le commerce quadrangulaire.

La circulation des personnes entre les continents est favorisée par l'établissement de cartes et de plans, comme l'illustrent les exemples de Francis Louis Michel et Christoph von Graffenried, évoqués dans ce livre par Sara Petrella. Après les deux voyages de Francis Louis Michel en 1701 et 1702, Christoph von Graffenried établit la colonie de New Bern (en Caroline du Nord aujourd'hui) en 1704, sous l'égide de la couronne britannique et avec le soutien des Bourgeois de Berne. Leurs dessins, étudiés conjointement aux textes, font état d'un échec : celui de l'aventure des deux colons bernois qui se solde par la reconquête de leurs terres par les Tuscaroras après le sac de la colonie de New Bern, l'épisode de captivité de Christoph von Graffenried, et son retour en Suisse.

Les colons, militaires et marchands qui voyagent ont presque tous en commun une pratique du dessin. Parmi les nombreux mercenaires suisses qui s'engagent aussi au service des armées étrangères, François Aimé Louis Dumoulin, né à Vevey, est un cas singulier. Autodidacte, Dumoulin développe ses talents de dessinateur lors de son travail au cours de son affectation auprès de l'armée anglaise aux Caraïbes : il abandonnera sa carrière militaire pour se

27 *Le Code Noir ou Édit du Roy, servant de Règlement pour le Gouvernement & l'Administration de Justice & la Police des Isles Françaises de l'Amérique, & pour la Discipline & le Commerce des Nègres & Esclaves dans ledit Pays*, Paris, Veuve Saugrain, 1718. Il est d'abord publié sous forme d'ordonnance royale en 1685.



Fig. 3 Agostino Brunias, *Jour de marché, Roseau, Dominique*, vers 1780, huile sur toile, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven, Connecticut, YCBA/lido-TMS-587.

consacrer pleinement à son art dès son retour à Vevey, puis partira tenter une formation à l'École des beaux-arts de Paris<sup>28</sup>.

À l'inverse, l'émigration et l'emploi par des compagnies étrangères offrent aussi un débouché à des artistes qui ne font pas carrière dans leur pays d'origine : c'est le cas du Genevois Pierre-Eugène Du Simitière, artisan peu connu mais fondamental de l'iconographie des États-Unis, auquel Dominique Poulot consacre un article dans ce livre. Du Simitière semble s'être formé au dessin auprès de l'un des frères Liotard à Genève. Lors de son voyage dans les Caraïbes, il développe sa pratique en réalisant des vues. Ces œuvres, aujourd'hui éparées, s'inscrivent dans une tradition visuelle apparentée à celle développée par le peintre italien Agostino Brunias<sup>29</sup>, dont l'œuvre est souvent

28 Cf. Claire Brizon, « François Aimé Louis Dumoulin, ou les images d'un Suisse aux Caraïbes », *Journal18*, « Notes & Queries », décembre 2018 (<http://www.journal18.org/3305>, consulté le 13 février 2020).

29 Charles Ford, Thomas Cummins, Rosalie Smith McCrea et Helen Weston, « The Slave Colonies », in *The Image of the Black in Western Art*, t. III part. 3, *From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition: The Eighteenth Century*, D. Bindman et H. L. Gates Jr. (éd.), Cambridge MA, Belknap Press of Harvard University Press, 2011, p. 272-280.

décrite comme « exceptionnelle » et « unique » (fig. 3)<sup>30</sup>. Cependant, les œuvres de Dumoulin et de Du Simitière permettent d'élargir ce corpus : une multitude d'auteurs ont fabriqué ces images des populations d'origine européenne, africaine et créole. Ces œuvres sont faites pour être vendues et rapportées en Europe : destinées à l'export, elles ont construit l'image des colonies en Europe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les aquarelles de petit format, souvent reproduites en gravure, dépeignent des populations dont les couleurs de peau et les vêtements indiquent la classe et le statut : l'ordre social est clair, les populations sont voisines mais restent relativement séparées, dans des scènes pacifiques et pittoresques où chacun et chacune possède ses propres caractéristiques visuelles et sa fonction. Ces productions façonnent une image organisée des catégories ethniques et une vision idéalisée des rapports de classe. De plus, ces images ne sont pas seulement basées sur une observation *in situ* : elles sont elles-mêmes travaillées par d'autres images produites en parallèle ou en amont, et, comme l'indique Petrella, elles trouvent parfois leur origine dans la littérature de voyage. La représentation des territoires en vue de leur colonisation produit ainsi des images, qui elles-mêmes semblent déterminer les visions ultérieures.

### Le pouvoir de l'absence

Des images du « Nouveau Monde », de la faune et de la flore asiatiques, ou encore d'hommes et de femmes noirs au travail, ont décoré les intérieurs des appartements et illustré les livres des bibliothèques. Elles ont été conservées et transmises dans les familles, puis dans les collections des musées auxquels elles ont parfois été léguées. Par conséquent, elles se retrouvent dans les pages de ce livre et sur les murs de l'exposition qui l'accompagne. Pourtant, les traces visuelles, littéraires et matérielles dont nous disposons ne représentent qu'une infime partie de ce réseau iconographique, aujourd'hui éparpillé et partiellement disparu. En effet, la production mais aussi la conservation sont des pratiques à la fois porteuses et révélatrices des rapports de force : qui parle et qui dessine ? Qui sélectionne et qui conserve ?

30 « The distinctive society of free people of color in the British West Indies had an exceptional and influential painter to record its gradation in the Roman artist Agostino Brunias, [...] Brunias' West Indian genre paintings give a unique picture of the institutions and practices which gathered around the social distinctions within slavery. » *Ibid.*, p. 271-272.



Fig. 4 Josef Reinhard, *Portrait de Charles-Daniel de Meuron et deux hommes*, 1789, huile sur toile, collection privée, Musée militaire de Colombier.

Tout projet historique grandit autour de zones d'ombre et d'absences. Étudier l'histoire globale de la Suisse au siècle des Lumières nous met face au vide laissé par des figures moins documentées par les archives, qu'il s'agisse des femmes, des classes populaires, ou encore des personnes soumises à l'esclavage. Le portrait de Charles-Daniel de Meuron, du peintre lucernois Josef Reinhard en 1789, représente le général avec ses deux serviteurs, qu'il a probablement ramenés à Neuchâtel après ses années de service auprès de la Compagnie des Indes orientales (fig. 4). Charles-Daniel de Meuron a aussi apporté des objets, qui forment aujourd'hui le noyau des collections du Musée d'ethnographie de Neuchâtel<sup>31</sup>. Mais le travail de recherche en archives ou en réserves, se basant *de facto* sur les collections préservées, risque ainsi de répéter une histoire bien balisée : celles des grands hommes, figures exceptionnelles de la science, de la guerre ou de l'art. Les autres acteurs (quoique bien plus nombreux) sont, en revanche, laissés dans l'ombre.

31 Roland Kaehr, *Le Mûrier et l'épée : le cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2000.



Fig. 5 François Aimé Louis Dumoulin, *Reprise de l'île de St-Eustache par le marquis de Bouillé en 1781*, non daté, gouache, Musée historique de Vevey, Vevey, 4432.

Comme le dit Walter Benjamin, tout témoin de la culture est aussi, toujours, un témoin de la barbarie<sup>32</sup>. Ce qui nous reste laisse deviner le vide : les œuvres préservées cachent toutes celles qui n'ont pu être conservées ou même créées. Les documents (visuels, matériels ou textuels) qui nous sont parvenus importent autant pour leur contenu que pour ce qu'ils dissimulent ou remplacent : les images qui manquent, les noms effacés, les biens éparpillés. Que faire de ces absences ? Comment écrire ces récits qui se caractérisent tout autant par des creux que par des présences ? La nécessité d'inventer d'autres modèles a permis de faire appel à la fiction pour redonner à entendre des voix disparues : femmes, classes populaires, personnes mises en esclavage, etc. Tous ces personnages ne sont visibles que furtivement dans de rares archives ou images qui témoignent de leur existence. Dans ce livre comme dans l'exposition, nous avons cependant souhaité souligner leur place et retrouver leur trace dans les plis de l'histoire.

32 « Le butin exposé comme de juste dans ce cortège a le nom d'héritage culturel de l'humanité. [...] Tout cela ne témoigne pas de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie. Cette barbarie est même décelée jusque dans la façon dont, au cours des âges, cet héritage devait tomber des mains d'un vainqueur entre celles d'un autre. L'historien matérialiste sera donc plutôt porté à s'en détacher. Il est tenu de broser à contresens le poil trop luisant de l'histoire. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire (1940) », in *Œuvres*, 3. vol., traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris, Gallimard, 2000, t. III, p. 429.



Fig. 6 François Aimé Louis Dumoulin, *Reprise de l'Isle de St-Eustache par M. le Marquis de Bouillé le 29 novembre 1781*, 1785, gouache, Musée Historique de Vevey, Vevey, 4817.

Un tableau du peintre veveysan Dumoulin rend compte, par petites touches, du quotidien des femmes de couleur (dont la présence en Suisse a aussi été attestée) : aux Caraïbes, un homme blanc sort de sa maison en pleine nuit, et on voit apparaître sa partenaire (fig. 5). Une deuxième version du tableau propose une autre représentation de cette femme, blanche cette fois (fig. 6). Mais au-delà de ces traces, minces, que l'on peut faire émerger en observant les images ou en consultant certaines archives « grises », comme la littérature juridique, un pan fondamental des histoires racontées reste inaccessible. Les outils développés dans les études postcoloniales et féministes permettent en partie de remettre en lumière les nombreuses personnalités effacées, mais aussi de dénaturiser la condition du voyageur ou du scientifique bourgeois blanc : sa position ne doit pas être perçue comme une forme de neutralité, mais bien comme une place spécifique.

Plus largement, comment écrire des histoires de la Suisse au temps des Lumières qui ne soient pas une galerie de portraits ou une liste d'événements, mais qui mettent l'accent sur des systèmes ou des zones d'ombre ? Il ne s'agit pas simplement de « corriger » (comme s'il existait une contre-vérité à asséner), mais plutôt de multiplier les récits, et de les augmenter par des textes et par des gestes. Cette démarche n'est pas seulement un travail d'historien mais s'inscrit aussi dans le présent. En sus de donner sa version des origines de la hache *Nââkwéta*, l'artiste Denis Pourawa, originaire de Nouvelle-Calédonie, a aussi vu et touché cette dernière (fig. 7). De plus, il ne s'agit pas d'une hache,



Fig. 7 Auteur.e.s non documenté.e.s (Nouvelle-Calédonie, Mélanésie), *Nââkwéta* (dite aussi hache ostensor), 18<sup>e</sup> siècle, probablement collectée entre 1791 et 1794 durant l'expédition dirigée par Antoine Bruny d'Entrecasteaux, don 1824, Collection Jules Paul Benjamin Delessert, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Lausanne, MCAH/04547.

selon Pourawa, mais d'un bien symbolique représentant de manière stylisée la rencontre de la terre et de la mer, à l'origine de l'île de la Nouvelle-Calédonie. L'objet peut ainsi donc être observé posé à l'horizontale, et non simplement à la verticale.

L'exotique naît précisément de ces processus de reconfiguration, de représentation et de marchandisation à l'œuvre. Ceux-ci déterminent le nom de l'objet, mais aussi sa position et son mode d'exposition. Pour reprendre l'expression de Nicholas Thomas, l'objet est « enchâssé » dans différents systèmes, différentes valeurs qui varient selon les contextes et les époques<sup>33</sup>. Saisir ces variations nous permet de comprendre ce qui produit l'exotique, dans un contexte politique précis, caractérisé par l'essor d'un système maximisant

33 Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1991.

les profits principalement au bénéfice d'une élite restée en Europe, et transformant en marchandises les biens et les humains qui circulent entre les continents. Mettre les objets au centre d'un projet de recherche permet de souligner les grands mouvements et les mécanismes qui fabriquent l'exotique précisément au cours de ces phénomènes de déplacement et de traduction – qui sont à la fois des lieux d'exploitation et des points de rencontre entre les mondes.