

Exotic?

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 acquis, voire accru, à travers le temps leur dimension exotique ? L'exposition *Exotic? Regarder l'ailleurs en Suisse au siècle des Lumières*, au Palais de Rumine à Lausanne, propose une perspective historique pour comprendre l'émergence de ce regard et des gestes qui l'accompagnent.

NOÉMIE ÉTIENNE

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^e siècle : il évoque des biens matériels et des denrées alimentaires venus des Amériques, que l'auteur qualifie de « marchandises exotiques ». Le XVIII^e siècle est un moment clé dans la consommation des produits extra-européens et la représentation de lieux et de personnes de l'ailleurs. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, l'adjectif se déploie 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. À cette époque, « exotique » est toujours un adjectif (le nom « exotisme » n'apparaît qu'au XIX^e 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.

Qu'est-ce que l'« exotique » en Suisse durant le siècle des Lumières ? Notre hypothèse est qu'il 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, il est compris comme ce qui vient d'ailleurs et est susceptible d'être imité, « amélioré » et exploité. L'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 dit « 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. Nous les avons étudiés comme les traces des nombreuses histoires qu'il nous importait de raconter. 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.

Un exemple permet de présenter notre perspective : le gymnote en bocal conservé au Muséum d'histoire naturelle de Genève. 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. Il a probablement été récolté par des personnes qu'il gardait en esclavage, et

plongé dans du rhum produit sur la plantation même, avant d'être envoyé à Genève. Cet objet est préservé et utilisé comme spécimen d'histoire naturelle dans le musée où il est conservé. Pour nous, il est aussi un artefact du XVIII^e 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. 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.



Collecteurs non-documenté-e-s, *Gymnote, poisson en alcool, Surinam, rapporté en 1759*. Cabinet de la Bibliothèque de Genève, Collection Ami Butini, Muséum d'histoire naturelle, Genève/photographie Philippe Wagneur

La laque est l'art qualifié d'« exotique » dans l'*Encyclopédie*. Le terme fait 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. 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 monde. Pour lui, 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 ». L'année même de la publication du livre de Segalen, l'intellectuel palestinien Edward Said dénonce la dimension stéréotypée du regard porté en Occident sur « l'Orient », décrivant sous l'appellation d'« orientalisme » 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 Edward Said est convoquée dans des études portant sur des périodes antérieures au XIX^e siècle.

Plus récemment, le géographe Jean-François Staszak a défini l'exotisme comme « une construction géographique de l'altérité ». 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 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 » – une représentation du monde élaborée à la fin du XVII^e siècle par le truchement de différents livres illustrés. L'approche iconographique a favorisé l'étude des peintures, sculptures ou gravures construisant une « image de l'autre ». 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.

Au-delà du siècle des Lumières *stricto sensu*, la chronologie de l'exposition 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, où la



François Aimé Louis Dumoulin, *Calinda, Danse des Nègres* en Amérique, 1783*. Aquarelle sur papier, Musée historique de Vevey. [* Le vocabulaire de ce titre est d'origine]

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^e siècle. Ils se retrouvent ensuite souvent dans des bibliothèques. En revanche, les objets antiques mais trouvés localement ne sont pas considérés comme exotiques.

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 : un espace rendu étrange et exploité comme tel. Les élites citadines mettent en scène, parfois très concrètement, les paysans, les classes populaires et les habitants des Alpes. Le médecin zurichois Johann Jakob Scheuchzer 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 voyages 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 1809 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^e siècle et décrite par l'historien Eric Hobsbawm, à l'invention de la tradition, et par là même de la nation en devenir. 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, révélant que les produits extra-européens participent à la construction de ces identités « locales » dès la fin du XVIII^e 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 aussi une image pacifique 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.

Différents types d'objets sont considérés dans cette recherche, 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^e 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 leurs trajectoires dans le temps et l'espace, l'anthropologue Igor Kopytoff parle de « biographie d'objets ». 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. En outre, le fragment charrié avec lui une infinité de significations qui s'accroissent 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 mais aussi un lieu de négociation et de production.

Cette approche invite à repenser l'opposition entre production et consommation. En effet, les choses sont produites 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.

De plus, la « consommation », au sens large, peut aussi inclure d'autres pratiques, comme l'imitation et la reproduction. Les indiennes sont des cotons imprimés à l'imitation de l'Inde. Elles fournissent un exemple précis de cas où l'importation de produits asiatiques a transformé l'économie sur tous les continents. 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 ressources pour la production du coton, devient 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.

Les matériaux et les techniques ne sont pas les seuls à voyager. Les images circulent aussi, liées à l'actualité culturelle ou poli-



François Aimé Louis Dumoulin, *Surprise de l'île de St-Eustache par le marquis de Bouillé en 1781*, non signé et non daté, première version. Musée Historique de Vevey/Photographie Céline Michel.

tique : 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*). Prendre en compte la diversité des mondes visuels et matériels (œuvres d'art, mais aussi arts dits décoratifs, gravures, cartes à jouer) permet 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 permet la démultiplication des images, mais aussi leur entrée dans l'intimité des maisons 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 *Marché aux esclaves* fabriquée par la manufacture zurichoise 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 se diffusait progressivement dans la société. Ces produits étaient présents dans les intérieurs suisses de la fin du XVIII^e siècle, et contemplés par différentes classes sociales. Les images véhiculées étaient intégrées au registre de l'intime, qu'on les porte sur son corps ou qu'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.



François Aimé Louis Dumoulin, *Reprise de l'Isle de St-Eustache par M. le Marquis de Bouillé le 29 septembre 1781, 1785*, seconde version. Gouache. Musée Historique de Vevey/photographie Céline Michel

Un premier tableau du peintre veveysan Dumoulin rend compte 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. Une deuxième version propose une autre représentation de cette femme, blanche cette fois. 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.

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 voyageur et philosophe français François Bernier, qui relie des caractéristiques physiques, telles la couleur de peau, à des localisations géographiques. (Un an plus tard, en 1685, le *Code Noir* de Colbert donnera un

cadre juridique à l'exploitation des populations africaines dans les colonies françaises). 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 dont nous parlons ici.

Colonisation des territoires et déplacement forcé de millions d'Africains dans le cadre de la traite esclavagiste : ces événements sont rarement associés à la Suisse, dont l'image de neutralité prédomine encore aujourd'hui. Cependant, des Suisses ont participé aux projets coloniaux. Si la Suisse ne possède pas d'empire, il est néanmoins pos-

sible 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. 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, il développe ses talents de dessinateur lors de son affectation auprès de l'armée anglaise aux Caraïbes: il abandonnera sa carrière militaire pour se consacrer pleinement à son art dès son retour à Vevey, puis partira tenter une formation à l'École des Beaux-Arts de Paris.

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. Du Simitière semble s'être formé au dessin auprès de Liotard à Genève. Lors de son voyage dans les Caraïbes, il développe sa pratique en réalisant des vues. Ces œuvres, aujourd'hui éparses, s'inscrivent dans une tradition visuelle apparentée à celle développée par le peintre italien Agostino Brunias, dont l'œuvre est souvent décrite comme «exceptionnelle» et «unique». 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^e 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 pacifiées 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 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.

Des images du «Nouveau Monde», de la faune et de la flore asiatiques, ou encore d'hommes et de femmes de couleur 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. 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



Josef Reinhard, *Portrait de Charles-Daniel de Meuron et deux hommes*, 1789. Huile sur toile, collection privée, Musée militaire de Colombier /photographie Nadine Jacquet

des rapports de force: qui parle et qui désigne? Qui sélectionne et qui conserve?

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 mises en esclavage. Le portrait de Charles-Daniel de Meuron, attribué au 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 à l'étranger. Charles-Daniel de Meuron a aussi rapporté des objets, qui forment aujourd'hui le noyau des collections du Musée d'ethnographie de Neuchâtel. 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.

Comme le dit Walter Benjamin, tout témoin de la culture est aussi, toujours, un témoin de la barbarie. 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, matériel 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. Ces personnages ne sont audibles que furtivement dans de rares archives ou images qui témoignent de leur

existence. Dans le livre comme dans l'exposition, nous avons cependant souhaité souligner leur place et retrouver leur trace dans les plis de l'histoire.

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.

L'exotique naît précisément des 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. 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 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.



Exotic? Regarder l'ailleurs au siècle des Lumières
Palais de Rumine, Lausanne
du 24 septembre 2020 au 28 février 2021
www.palaisderumine.ch

L'exposition est accompagnée d'un catalogue
Noémie Étienne, Claire Brizon,
Chonja Lee, Etienne Wismer (dir.)
Une Suisse exotique? Regarder l'ailleurs au siècle des Lumières
Zurich/Berlin, Diaphanes, 2020, 256 pages