

**Objets nomades**



## GLOBAL MATTERS

CULTURE MATÉRIELLE, HISTOIRES DES TECHNIQUES  
ET CIRCULATION GLOBALE DES SAVOIRS

### COMITÉ DE DIRECTION

MATTHIEU ARNOUX  
ARIANE FENNETAUX  
LILIANE HILAIRE-PÉREZ  
KOEN VERMEIR  
BING ZHAO

*La série GLOBAL MATTERS fait partie de la collection Techne,  
dirigée par Dániel Margócsy et Koen Vermeir :*

## TECHNE

SAVOIR, TECHNIQUE ET CULTURE MATÉRIELLE  
VOLUME 5

### COMITÉ DE DIRECTION

KOEN VERMEIR  
DÁNIEL MARGÓCSY

### COMITÉ ÉDITORIAL

PAOLA BERTUCCI  
LINO CAMPRUBÍ  
LUDOVIC COUPAYE  
SVEN DUPRÉ  
ARIANE FENNETAUX  
ANNE GERRITSEN  
LILIANE HILAIRE-PÉREZ  
STÉPHANE LEMBRÉ  
PAMELA H. SMITH  
VIKTORIA TKACZYK  
SIMONA VALERIANI  
ANNABEL VALLARD  
BING ZHAO



# Objets nomades

Circulations matérielles, appropriations  
et formation des identités à l'ère de  
la première mondialisation,  
XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles

Édité par ARIANE FENNETAUX  
ANNE-MARIE MILLER-BLAISE  
NANCY ODDO

BREPOLS

Sorbonne  
Nouvelle

FIRL - EA 174  
formes et idées de  
la renaissance  
aux lumières



institut  
universitaire  
de France



Université  
de Paris

LARCA

Laboratoire de Recherches sur les Cultures Antiques - CNRS UMR 8221



© 2020, Brepols Publishers nv, Turnhout, Belgium  
© Global Matters, Université Paris Diderot, Paris, 2018  
© Ariane Fennetaux, Anne-Marie Miller-Blaise, Nancy Oddo

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise without the prior permission of the publisher.

ISBN 978-2-503-58707-3  
D/2020/0095/22

Designed by Paul van Calster



*Printed in the EU on acid-free paper.*



# Table des matières

INTRODUCTION	8	<b>Circulations matérielles dans le monde à l'époque moderne. Objets nomades et hybridation des disciplines</b> <i>Ariane Fennetaux, Anne-Marie Miller-Blaise, Nancy Oddo</i>
CHAPITRE I	36	<b>La culture matérielle de la diplomatie. Les cadeaux diplomatiques des ambassades françaises au Siam à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle : entre réciprocité et incommensurabilité</b> <i>Giorgio Riello</i>
CHAPITRE II	50	<b>Le récit de la fête. Du livret-programme au livre cadeau</b> <i>Marie-Claude Canova-Green</i>
CHAPITRE III	64	<b>La France et l'appropriation des objets de l'Autre, 1600-1750</b> <i>Alice Bairoch de Sainte-Marie</i>
CHAPITRE IV	80	<b>Les plumes du pouvoir. Commerce, circulations et appropriations des plumes du monde en Europe au xvi<sup>e</sup> siècle. L'autruche d'Afrique, l'ara rouge du Pérou et l'ibis rouge du Brésil</b> <i>Ann Rosalind Jones</i>
CHAPITRE V	98	<b>Métal nomade. Des mines de Potosí aux reliquaires de San Gennaro, l'argent et ses transformations à Naples au siècle d'Or</b> <i>Helen Hills</i>
CHAPITRE VI	114	<b>La pesanteur des icônes. Les objets d'apostasie au Japon et leurs itinéraires à l'époque moderne</b> <i>Benjamin Schmidt</i>
CHAPITRE VII	129	<b>Les pipes européennes dans les sociétés du Golfe de Guinée entre les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles</b> <i>Jean-Paul Ossah Mvondo</i>
CHAPITRE VIII	142	<b>Soie, laques et lychees. Culture matérielle chinoise dans les récits de voyage européens à l'époque moderne</b> <i>Emily Teo</i>

CHAPITRE IX	158	<b>Objets frontière. De la modification au nomadisme</b> <i>Sabine du Crest</i>
CHAPITRE X	168	<b>(Re)produire la Chine. Hybridations, circulations et innovations techniques au siècle des Lumières</b> <i>Sébastien Pautet</i>
CHAPITRE XI	180	<b>Les objets retouchés. Adam Weisweiler et la vie des laques asiatiques en Europe à l'époque moderne</b> <i>Noémie Étienne</i>
CHAPITRE XII	194	<b>Des tapis de soie aux tapis de faïence. L'incorporation d'une flore nouvelle venue d'Orient et des Indes dans les panneaux d'azulejos du XVII<sup>e</sup> siècle</b> <i>Céline Ventura Teixeira</i>
CHAPITRE XIII	208	<b>De quoi les <i>perses</i> sont-elles faites? L'imaginaire et l'esthétique des indiennes au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe</b> <i>Aziza Gril-Mariotte</i>
CHAPITRE XIV	222	<b>« Envoyez-moi une paire de gants délicatement parfumés ». La circulation de la mode dans l'Europe de la première modernité</b> <i>Rebecca Unsworth</i>
CHAPITRE XV	236	<b>Réseaux commerciaux autour de la cour de Lunéville. La circulation des objets pour le service du duc Léopold de Lorraine (1698-1729)</b> <i>Aurélie Chatenet-Calyste</i>
CHAPITRE XVI	252	<b>Les objets nomades du voyage diplomatique en Flandres de Marguerite de Valois</b> <i>Caroline Trotot</i>
CHAPITRE XVII	264	<b>« A paper of patches ». Mouches, imprimés et mobilité en Angleterre aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles</b> <i>Claire Boulard-Jouslin</i>
CHAPITRE XVIII	276	<b>De mains en mains. La tabatière dans la littérature des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles</b> <i>Alain Montandon</i>

CHAPITRE XIX	288	« La toilette de Monluc ». Le brouillage de l'identité par le costume, au service de la stratégie militaire <i>Alicia Viaud</i>
CHAPITRE XX	302	Entre fidélité littérale et acculturation. Les objets du Carmel espagnol en France (1604) <i>Antoinette Gimaret</i>
CHAPITRE XXI	314	Chapelets nomades et identités catholiques dans la France du début de l'époque moderne <i>Nancy Oddo</i>



**Fig. 1 Joseph Baumhauer (attr.), commode, vers 1750**

Chêne blanc plaqué d'ébène et d'un bois identifié comme étant peut-être du cormier et orné de panneaux de laque japonais réalisés sur du thuya du Japon et laqué en Europe, 88.3 × 146.1 × 62.6 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv: 55.DA.2, © Getty's Open Content Program.

## Les objets retouchés

### *Adam Weisweiler et la vie des laques asiatiques en Europe à l'époque moderne*

NOÉMIE ÉTIENNE

Université de Berne, Fonds National Suisse de la recherche scientifique

Les objets circulent entre les mondes : fabriqués dans un lieu, ils sont transportés ailleurs, déplacés, puis réinscrits dans un autre environnement et réinvestis d'une signification nouvelle<sup>1</sup>. Ils ne sortent pas intacts de ces voyages : ils sont fréquemment transformés, de manière à la fois symbolique et physique. Depuis les années 1980, les anthropologues se sont penchés sur ces mouvements : Arjun Appadurai, d'une part, a développé l'idée d'une « vie des objets » pour embrasser la multiplicité des valeurs que pouvait prendre un artefact tout au long de son existence physique<sup>2</sup>. Nicholas Thomas, d'autre part, a développé la notion d'*entanglement* pour rappeler que, quel que soit le contexte, les choses s'insèrent dans une série de rapports qui les qualifient<sup>3</sup>. Pour Thomas en effet, les habitants du Pacifique ont pu, par exemple, employer de manière créative et inattendue les objets reçus durant les échanges développés avec le capitaine Cook (1728-1779) et son équipage à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. De même, dit l'anthropologue, les Européens ont interagi avec les artefacts collectés sur les îles, notamment en les rapportant en Europe pour les intégrer à leurs cabinets. Par ce geste, la fonction d'une coiffe ou d'un manteau de plume s'est trouvée transformée, et redéfinie par le nouveau statut de l'objet au sein d'un dispositif plus large dont les visées étaient à la fois taxinomiques, pédagogiques, et politiques.

Dans ce chapitre, je m'intéresserai à la manière dont certains objets ont été re-territorialisés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe – c'est-à-dire réinscrits dans une réalité qui n'est pas celle de leur origine. Je prendrai l'exemple des panneaux de laque importés d'Asie, en particulier du Japon (Urushi), et intégrés à des éléments mobiliers français. La laque japonaise Urushi est un produit particulièrement solide et imperméable. Elle est appliquée sur différents objets en fines couches qui sont ensuite polies, souvent sur des objets en bois qui avaient généralement été au préalable couverts d'un textile et lissés par un enduit à l'argile : ce processus lui confère sa texture particulière, épaisse et dense, ainsi que sa préciosité. Des dessins, la plupart du temps à la laque dorée, peuvent être ensuite réalisés sur la surface noire ou rouge. Notons que le mot laque recoupe ici deux choses : le vernis, souvent épais et brillant, qui recouvre différents objets, mais aussi les panneaux eux-mêmes. Lorsqu'on l'utilise au féminin (la laque), c'est la matière qui est désignée. L'emploi du masculin (un laque) désigne le plus souvent l'œuvre exécutée dans cette matière, comme lorsque l'on appelle « un bronze » l'objet ou la statue faite de ce matériau.

Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, la laque est décrite comme un « art exotique » par le chevalier de Jaucourt (1704-1779)<sup>4</sup>. L'auteur complète sa

<sup>1</sup> Voir Manuel CHARPY et Noémie ÉTIENNE (éds), « Things between Worlds. Creating Exoticism and Authenticity in the West since the 19th Century », numéro spécial de la *Material Culture Review*, 79 (printemps 2014). Ce chapitre est extrait d'une recherche en cours sur l'exotisme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en Europe, menée collectivement à l'Université de Berne et financée par le Fonds National Suisse pour la Recherche Scientifique ([www.theexotic.ch](http://www.theexotic.ch)). Je remercie Sam Omans pour avoir attiré mon attention sur ces meubles lors d'un séminaire de recherche donné avec Alexander Nagel à l'Institut of Fine Arts – NYU. Merci aussi à Christina Hagelskamp, Danielle Kisluk-Grosheide, et Cathy Silvermann du Metropolitan Museum of Art pour avoir partagé avec moi leur savoir lors d'une rencontre en février 2018. Mes recherches se fondent pour l'instant sur un examen visuel des meubles en présence d'expertes et sur la consultation des dossiers de conservation-restauration conservés au Metropolitan Museum of Art à New York. Des analyses techniques devraient encore être menées sur ces meubles pour en saisir toute la complexité et affiner mes hypothèses.

<sup>2</sup> Arjun APPADURAI (éd.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

<sup>3</sup> Nicholas THOMAS, *Entangled Objects*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1991.

<sup>4</sup> Voir l'article « Vernis du Japon » du Chevalier de Jaucourt, in Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT (éds), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1765, vol. 17, p. 77.



description en donnant une recette pour réaliser en France des vernis imitant le rendu de la laque. Le terme « exotique » est donc l'adjectif privilégié au XVIII<sup>e</sup> siècle pour décrire la technique et les objets qui nous intéressent. Par la suite, ce mot a été utilisé abondamment dans les études portant sur les arts décoratifs<sup>5</sup>. Récemment, de nombreux chercheurs ont rappelé que l'exotisme est toujours le produit d'un regard et d'une action sur les choses : l'exotisme est fabriqué et construit, parfois très matériellement, dans un contexte politique qui ne peut pas être occulté<sup>6</sup>. Nous proposerons ici l'idée d'objets « retouchés » pour mettre plus précisément l'accent sur les acteurs et les relations de pouvoir en jeu. En effet, les rapports de force sont inscrits dans la matérialité même des objets<sup>7</sup>. Il s'agira donc de porter l'attention sur les pratiques et les gestes qui donnent une forme à ce contact, qui est aussi potentiellement un conflit, pour révéler les dimensions esthétiques, techniques et politiques de ces interactions. L'idée est de se détacher des notions d'« influence » ou de « goût », fréquemment utilisées en histoire de l'art pour expliquer la circulation des motifs ou des styles, afin de regarder les actions directes et concrètes réalisées sur les objets en circulation<sup>8</sup>. J'entends ainsi m'écarter d'une approche qui décrirait ces meubles comme le produit d'une « rencontre » pour mettre à jour des rapports de force inscrits sur les objets mêmes.

Comment les laques étaient-ils perçus en Europe ? Et comment transformaient-ils les intérieurs au sein desquels ils prenaient place ? En étudiant le cas d'un palais du Sud de l'Italie, je soulignerai que la réinsertion des laques japonaises en Europe a lieu à plusieurs échelles : celle de l'objet, premièrement ; celle de l'espace, deuxièmement. L'intégration des œuvres asiatiques dans le mobilier français passe en outre par une série de transformations matérielles : les panneaux sont réinscrits physiquement dans des meubles et des lieux. Ces processus sont des formes de réception en acte des objets asiatiques, dont les sources écrites ne témoignent pas toujours, mais dont les artefacts gardent la trace. Dans ce contexte, le travail des artisans français sur les laques japonaises peut être compris comme une prise de position par rapport à ces objets et à leur mode de représentation. De plus, la situation de ces commodes dans l'espace peut être considérée de la sorte. En effet, le dispositif d'exposition original est lui aussi un biais – à nouveau tacite, incarné – qui permet de comprendre comment ces objets nomades ont été perçus et réintégrés dans un nouvel espace culturel.

## DES FRAGMENTS EN CIRCULATION

La présence de laques asiatiques en Europe est directement liée aux échanges marchands favorisés notamment par les grandes compagnies commerçantes, dont l'étude s'est considérablement développée ces dernières années<sup>9</sup>. La première Compagnie des Indes est fondée en Angleterre en 1600. Presque simultanément, les Hollandais obtiennent leur propre institution, la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*, dite VOC). En France, le ministre Colbert (1619-1683) inaugure en 1664 la Compagnie française des Indes orientales. Ces réseaux de circulation des biens à l'échelle globale permettent l'importation de nombreux produits, notamment des toiles de coton imprimées, des porcelaines, et, en moindre quantité, des panneaux de laque. L'autre source de provenance de ces objets est le marché chinois, et quelques marchands provenant

<sup>5</sup> Voir, par exemple Stéphane CASTELLUCCIO, *Le Prince et le marchand. Le commerce de luxe chez les marchands merciers parisiens pendant le règne de Louis XIV*, Paris, SPM, 2014.

<sup>6</sup> Voir Nebahat AVCIOGLU, *Turquie and the Politics of Representation, 1728-1876*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 6-7.

<sup>7</sup> Le tournant matériel (*Material Turn*) dans les sciences humaines et sociales a été amorcé dans les années 2000. En parallèle, la *Thing Theory* de Bill Brown a ouvert de nouvelles voies pour discuter les objets et les œuvres d'art. Voir Bill BROWN, « Thing Theory » *Critical Inquiry*, 28.1 (2001), p. 1-22. Si une partie des recherches a eu tendance à isoler les questions techniques, en particulier dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'art technique (*Technical Art History*), de nombreuses études lient aujourd'hui matérialité, vie sociale et politique. Par exemple Jane BENNETT, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010.

<sup>8</sup> Sur « l'influence » de l'Europe sur le Japon et réciproquement dans le domaine des laques, voir Iris REEPEN et Edelgard HANDKE (éds), *Chinoiserie-Möbel und Wanderverkleidungen*, Edition der Verwaltung des Staatlichen Schlösser und Gärten Essen, 2000. La notion de *rencontre* est souvent privilégiée dans les études sur les rapports entre Europe et Asie, au risque d'une dépolitisation de ces interactions. L'exposition tenue en 2004 au Victoria and Albert Museum de Londres est l'un des moments clés d'un point de vue historiographique : Anna JACKSON et Amin JAFFER (éds), *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2004. Voir aussi Kristel SMENTEK, « Objects of Encounter: Mounting Asian Porcelain in Eighteenth-Century France », in G. Ulrich GROSSMANN et Petra KRUTISCH (éds), *Die Herausforderung des Objekts*, Nuremberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, p. 91-95 ; Petra TEN-DOESSCHATE CHU et Ning DING (éds), *Qing Encounters. Artistic Exchanges Between China and the West*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2015.

<sup>9</sup> Michel MORINEAU, *Les Grandes compagnies des Indes orientales : XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. Sur le contexte, Maxine BERG (éd.), *Consumers & Luxury. Consumer Culture in Europe 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

de Chine en font commerce en Europe. À cette époque en effet, les Hollandais et les Chinois comptent parmi les groupes étrangers autorisés à mouiller dans le port de Nagasaki, et le commerce des laques japonaises a principalement lieu par leur intermédiaire<sup>10</sup>.

Les laques arrivent généralement sous la forme de petits objets, comme les cadeaux diplomatiques offerts à Louis XIV (1638-1715) par le roi de Siam (actuelle Thaïlande) dont il est question ailleurs dans ce volume<sup>11</sup>. Ils parviennent encore sous forme de cabinets entièrement montés. Ces meubles peuvent être vendus tels quels dans les boutiques des marchands. Un objet de ce type est visible, par exemple, sur la carte de commerce du marchand parisien Edme-François Gersaint (1696?-1750), qui tient une boutique nommée *À la Pagode* sur le Pont Notre-Dame à Paris dans les années 1740<sup>12</sup>. Gersaint appartient à la catégorie des marchands-merciers, qui sont souvent des revendeurs d'objets extra-occidentaux<sup>13</sup>. Sa carte a été dessinée par le peintre François Boucher (1703-1770) et gravée par le Comte de Caylus (1695-1765). Différents types d'objets coexistent sur cette image. Ils ont été acquis et transportés en Europe par les compagnies des Indes, ou encore rapportés par Gersaint lors de ses voyages en Hollande, où le marché des produits exotiques est particulièrement développé en raison des traités privilégiés établis avec le Japon, et plus largement des succès de la VOC. Enfin, les laques sont aussi disponibles dans les ventes aux enchères, et sont souvent appelés « tableaux » dans les catalogues : cet usage du vocabulaire de la peinture occidentale pour les décrire signale leur intégration symbolique en France<sup>14</sup>.

Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la circulation des panneaux de laque a suscité en Europe un intérêt esthétique pour ces réalisations. Leur présence va stimuler des innovations techniques et stylistiques. Pour raccorder les différentes parties des meubles entre elles, ou encore parfois pour fabriquer entièrement des commodes ou des étagères, les artisans européens vont développer un vernis spécifique « à l'imitation de la Chine ». Ce produit, mis au point par les frères Étienne-Simon (1703-1770) et Guillaume (1689-1728) Martin à Paris en 1728, est connu sous le nom de Vernis Martin<sup>15</sup>. Il ne s'agit pas d'un transfert technique, mais plutôt d'un produit inventé pour imiter le rendu brillant et profond du produit japonais. Car la flore européenne ne connaît pas le *Toxicodendron*, l'arbre dont la laque est tirée : de ce fait, les Martin doivent créer une recette imitant le produit asiatique, probablement réalisée à partir de copal et de térébenthine. Noir et brillant, moins coûteux que la laque japonaise, ce vernis sert à décorer les tabatières, les instruments scientifiques ou encore à recouvrir les carrosses. Il va s'imposer dans un très grand nombre d'objets et changer l'apparence des intérieurs en Europe. Il permet aussi de retravailler les commodes et d'accorder les différents éléments entre eux.

En effet, les laques sont généralement transformés une fois arrivés en Europe. Les cabinets sont souvent démontés : les panneaux ainsi obtenus sont alors intégrés dans des meubles nouvellement fabriqués. Dans ce cas, les marchands-merciers sélectionnent la partie où l'iconographie (fleur, paysage) est la plus soutenue. Ces fragments sont ensuite insérés dans des meubles réalisés en Europe<sup>16</sup>. Les laques sont rabotés par l'arrière pour être rendues plus flexibles, et utilisés presque comme un placage. Ils peuvent épouser les courbes d'une commode rococo autour de 1750, par exemple, et être présentés sous une forme très éloignée de leur planéité d'origine [fig. 1]. À la fin du siècle, les panneaux de laques extraits

<sup>10</sup> Sur ces réseaux marchands de laques, dont certains étaient aussi créés à destination du marché occidental, voir notamment Olivier IMPEY et Christiann JÖRG, *Japanese Export Lacquer: 1580-1850*, Amsterdam, Hotei, 2005. Kristina KLEUTHGEN, « Import and Imitations: the Taste for Japanese Lacquer in Eighteenth Century China and France », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 17. 2 (2017), p. 175-206. Sur la circulation européenne des objets en laque dès la Renaissance, voir Rui Manuel LOUREIRO, « Chinese Commodities on the India Route in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries » et Ulrike KÖRBER, « The Three Brothers': Sixteenth-Century Lacquered Indo-Muslim Shields or Commodities for Display », in Annemarie JORDAN GSCHWEND et K. J. P. LOWE (éds), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Hoberton, 2015, p. 76-88 et p. 213-225. Voir aussi Karina H. CORRIGAN et al. (éds), *Asia in Amsterdam. The Culture of Luxury in the Golden Age*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2015.

<sup>11</sup> Voir dans ce volume Giorgio RIELLO, « La culture matérielle de la diplomatie », chapitre I, p. 26-42.

<sup>12</sup> Guillaume GLORIEUX, *À l'Enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

<sup>13</sup> Carolyn SARGENTSON, *Merchants and Luxury Markets: The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, Londres, Victoria and Albert Museum Editions, 1996.

<sup>14</sup> Jean-Baptiste-Pierre LEBRUN, *Notice de tableaux du cabinet de M. \*\*\*\**, par Franç. Léand. Regnault, Paris, 1803. 41 : « Un tableau en laque, sujet d'une marche chinoise ».

<sup>15</sup> Anne FORRAY-CARLIER et Monika KOPPLIN (éds), *Les Secrets de la laque française. Le vernis Martin*, Paris, Les Arts décoratifs, catalogue d'exposition, 2014. Pour une source montrant l'intérêt pour la laque en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, Filippo BONANNI, *Techniques of Chinese Lacquer: The Classic Eighteenth-Century Treatise on Asian Varnish*, 1786, traduit de l'italien par Flavia Perugini, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009. Cette traduction participe d'un large projet de recherche mené sur les laques au Getty Conservation Institute.

<sup>16</sup> L'ouvrage de référence sur ces questions est celui de Thibaut WOLVESPERGES, *Le Meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de L'Amateur, 2000.



des cabinets asiatiques sont encadrés par les moulures de bronze antiquisantes qui caractérisent le mobilier de cette période.

Le contact avec les objets venus d'ailleurs permet d'acquérir un savoir à la fois technique, iconographique et stylistique, réinvesti sur l'objet même pour l'adapter à son nouvel emplacement. La technique, la couleur, la brillance des laques sont imitées par les artisans européens qui développent leur savoir en interaction avec les artefacts. Les ajouts ne doivent pas sauter aux yeux et les éléments français ne sont pas forcément repérables au premier coup d'œil. Dans la seconde partie de ce texte, je montre que toutes ces interactions avec les panneaux japonais sont des prises de position – tacites, intuitives – par rapport à l'iconographie et au mode de représentation utilisés dans les paysages japonais. Les artisans regardent, observent : ils sélectionnent, transforment et adaptent le matériau qui leur sert à fabriquer les meubles. Ils retouchent, ou, pour donner une portée plus active à leur intervention, ils éditent. Dans ce contexte, ils produisent de nouvelles images.

#### RETOUCHER LES OBJETS

Un ensemble de meubles mêlant arts japonais et français nous intéressera ici : le mobilier conservé au Metropolitan Museum of Art de New York, réalisé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à la demande de la Maison Daguerre et Lignereux, composée des marchands-merciers parisiens Dominique Daguerre (1740?-1796) et Martin-Eloy Lignereux (1751-1809)<sup>17</sup>. Ils ont été fabriqués par l'ébéniste Adam Weisweiler (1744-1820) : ils rassemblent des panneaux de laques japonais avec des bois d'amarante et de chêne, le tout soutenu par une structure de bronze doré à l'iconographie antiquisante [figs 2 et 3].

◀ Fig. 2 Adam Weisweiler, commode à vantaux, 1790

Chêne plaqué d'ébène, bois d'amarante, houx, buis de Chine, panneaux de laque japonais et français, montures en bronze doré et plateau de marbre de brocatelle (non original), ressorts en acier, 97.5 × 148.9 × 56.5 cm, New York City, Metropolitan Museum, inv : 1977.1.12, Gift of Mr. and Mrs. Charles Wrightsman, 1977 Metropolitan Museum of Art, œuvre dans le domaine public.

Fig. 3 Adam Weisweiler, secrétaire à abattant, 1790

Chêne plaqué d'ébène, de bois d'amarante, houx ébonisé, buis de Chine, panneaux de laques japonais et français, monture de bronze doré, plateau de marbre de brocatelle (non original), ressorts en acier, 133 × 86 × 41.9 cm, New York City, Metropolitan Museum of art, inv : 1977. 1.13, Gift of Mr. and Mrs. Charles Wrightsman, 1977, Metropolitan Museum of Art, œuvre dans le domaine public.

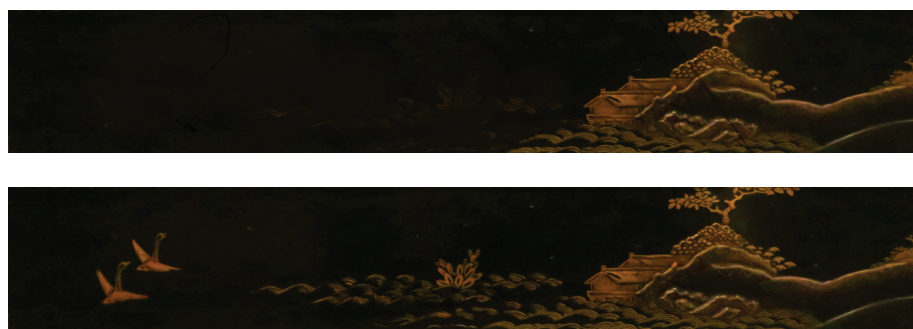


<sup>17</sup> Sur ces meubles, voir Olivier IMPEY et Danielle KISLUK-GROSHEIDE, « The Japanese Connection. French Eighteenth-century Furniture and Export Lacquer », *Apollo*, 383 (janvier 1994), p. 48-59.



**Figs 4-5 Exemple de modification de la commode à vantaux (fig. 2). À gauche (fig. 4), reconstitution numérique du panneau original. À droite (fig. 5), ajouts par les artisans français.)**

New York City, Metropolitan Museum of Art,  
inv: 1977.1.12, Gift of Mr. and Mrs. Charles  
Wrightsmann, 1977 Metropolitan Museum of Art,  
œuvre dans le domaine public.



**Figs 6-7 Exemple de modification du secrétaire à battant (fig. 3). À gauche (fig. 6), reconstitution numérique du panneau original. À droite (fig. 7), ajouts par les artisans français.**

New York City, Metropolitan Museum of art,  
inv: 1977.1.13, Gift of Mr. and Mrs. Charles Wrightsmann,  
1977 Metropolitan Museum of Art, œuvre dans le  
domaine public.

Le panneau de droite de la grande commode à vantaux est un laque japonais qui a été retravaillé<sup>18</sup>. Les dossiers de restauration conservés au Metropolitan de New York permettent de saisir les ajouts français réalisés par les artisans au moment de la fabrication des meubles dont on peut reconstruire l'image d'origine [fig. 4]. Ici, une poule a été ajoutée [fig. 5]. Cette insertion a plusieurs fonctions : d'une part, la poule (française) rappelle l'iconographie (un coq) du panneau à l'extrémité gauche de la commode. Les artisans ont choisi d'ajouter un animal de la même espèce pour compléter la scène. D'autre part, la poule participe à donner plus de symétrie au panneau sur lequel elle a été insérée : elle remplit ce qui a été considéré comme un « vide » par l'artisan français, mais avait été laissé à l'origine intentionnellement par son collègue japonais. Enfin, la nouvelle poule introduit un élément de narration et une forme de perspective. En effet, l'oiseau regarde la montagne comme si celle-ci lui tombait sur la tête ; cet ajout donne ainsi une fonction narrative au paysage et fabrique aussi, notamment grâce au sol sur lequel elle repose, une profondeur, absente du paysage japonais.

De fait, presque tous les panneaux japonais insérés dans ces meubles ont été retravaillés. Par exemple, sur la partie inférieure centrale de l'une des commodes, la laque originale présentant une montagne et un arbre sur la droite a été modifiée [fig. 6] : des vagues et des oiseaux ont été rajoutés pour créer un effet de profondeur et remplir la partie gauche, vide dans le panneau d'origine [fig. 7]. De plus, à la lumière rasante, on peut voir sur cette laque la trace d'une poignée qui devait appartenir au cabinet d'origine : les trous qui permettaient l'insertion de la poignée ont été bouchés et recouverts par les artisans<sup>19</sup>. Ce geste montre que le laque était originellement utilisé dans un autre cabinet, qui a été démonté et recyclé pour le meuble du Metropolitan Museum. Le panneau latéral de la même commode a été lui aussi retouché. Là encore, les ajouts remplissent le paysage, qui présente désormais des éléments floraux ou animaliers sur son ensemble, mais ne simulent pas pour autant un effet de perspective : au contraire, les éléments de paysages sont ajoutés avec une laque dorée de manière à renforcer l'effet de planéité des représentations. La majorité des interventions ont pour fonction d'équilibrer formellement l'image : il s'agit généralement, en imitant le style des artisans japonais, de remplir ce qui est considéré comme du vide par des fleurs ou des animaux, mais aussi d'ajouter un horizon pour créer différents plans.

Au Japon, le *Ma* (espace vierge), appartient à la pensée religieuse Zen et se retrouve dans toutes les formes artistiques – poésie, musique, cuisine, calligraphie, arrangements floraux. L'espace sans motif est indissociable des autres éléments dans la mesure où il met en relation, fait raisonner et rayonner<sup>20</sup>. Dans les laques, le noir fait partie de l'œuvre. Les artisans français ont travaillé suivant une autre conception de l'espace : ils ont perçu le vide comme une lacune qu'ils ont alors comblée en ajoutant des éléments. De même, l'asymétrie des laques renvoie au concept japonais de *Fukinsei*. Cette propriété a été appréhendée comme un défaut auquel il était possible de remédier en rajoutant des éléments. Dans ce contexte, l'absence de symétrie, de narration et de sujet, aux yeux des Occidentaux, est corrigée par les acteurs. Ils respectent les propriétés matérielles et le style des laques japonais, mais modifient l'apparence et le statut du panneau pour l'intégrer à son nouvel environnement.

<sup>18</sup> La documentation conservée au Metropolitan Museum de New York en témoigne, sur la base d'une étude réalisée en 1992.

<sup>19</sup> Observation réalisée avec Christina Hagelskamp et Cathy Silvermann lors d'une visite du Metropolitan Museum of Art en février 2018.

<sup>20</sup> « Quel que soit le sujet, il n'est pas acceptable de peindre sans laisser beaucoup de vide. Il est bon de représenter peu de chose mais qu'il y ait beaucoup d'esprit », Tosa Mitsuoiki, *Honchôgahôdaiden*, 1690, traduit et cité par Isabelle CHARRIER, *L'Évolution de la peinture japonaise du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle à la fin de l'ère Meiji*, thèse non publiée, sous la direction de Bernard Dorival, 1988, Université Paris IV, p. 600. Voir aussi par exemple Noriko HASHIMOTO, « Le concept de *ma* et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », *Contemporary Philosophy*, 7 (1993), p. 283-289.

Pour cerner ces gestes et leur impact, je propose l'idée d'objets retouchés. Cette expression s'inscrit dans la ligne théorique des anthropologues cités en introduction. L'idée de retouche permet de rendre compte de la matérialité de ces processus. En effet, ces choses ne sont pas simplement prises dans une série de réseaux, d'acteurs et de dispositifs qui les caractérisent : elles sont matériellement transformées, adaptées, corrigées, éditées – ou, suivant l'expression que je propose, retouchées. L'idée de retouche est distincte des réflexions sur l'hybridité ou le métissage : il ne s'agit ni d'une répétition qui transforme (suivant les concepts d'hybridité et de *mimicry* développés par Homi Bhabha), ni du mélange de codes formels entre différentes cultures (suivant la conception du métissage développée par Serge Gruzinski pour décrire l'art et la culture matérielle au Mexique)<sup>21</sup>.

Nous pouvons considérer les exemples étudiés comme des formes de réception en acte d'un matériau, d'un style et d'une iconographie étrangers auxquels sont ajoutés (ou retranchés) des éléments. Ce processus d'adaptation d'un objet à son nouvel emplacement a lieu en interaction étroite avec celui-ci : il est à la fois interprété, traduit et réinscrit par ces manipulations. Les artisans impliqués, que ce soit Adam Weisweiler lui-même, ses collaborateurs, ou encore le marchand-mercier Dominique Daguerre, ne nous ont pas laissé de traces écrites sur la manière dont ils percevaient ces laques. En outre, des contraintes techniques ont pu déterminer certains choix, et seule une étude plus poussée des archives et des objets permettra de comprendre avec précision si tel a été le cas. De même, le fait que les fragments de laques asiatiques aient pu être abimés doit être considéré : il est probable que certains ajouts viennent couvrir des parties endommagées, ou fortement modifiées comme dans le cas des trous rebouchés après le retrait des poignées originales. Enfin, l'identité des personnes (commanditaire, marchands, artisans ?) ayant choisi de faire ces modifications reste à déterminer. Quoi qu'il en soit, les interventions réalisées sur ces laques dépassent la simple restauration nécessitée par un état de conservation problématique. Elles témoignent de visions et de pratiques qui s'incarnent sur les commodes : dans cette perspective, les modifications apportées nous permettent de saisir les regards portés sur ces œuvres.

#### COMPARER LES PAYSAGES

L'histoire de ces meubles connaît encore de nombreuses zones d'ombre. Dans un article publié en 2003, le spécialiste du mobilier Alvar Gonzalez-Palacios a affirmé que les commodes du Metropolitan venaient du cabinet de travail du roi Ferdinand IV (1751-1825), roi d'Espagne et des Deux-Siciles, situé au Palazzo Caserta près de Naples<sup>22</sup>. La commande de ces objets s'inscrirait ainsi dans un réseau international d'échanges commerciaux. En 1790, Ferdinand IV se rendait en Allemagne pour assister au couronnement de l'Empereur Léopold II (1747-1792). Dans ce contexte, il serait entré en contact avec le marchand-mercier français Daguerre, un des commerçants parisiens les plus connus de l'époque, qui lui aurait vendu quatre commodes.

L'une des difficultés tient au fait qu'un ensemble de meubles très semblables se trouvent aujourd'hui encore dans le Palais de Ferdinand IV à Caserta, près de Naples. De plus, ce sont bien les commodes de Caserta qui sont reproduites dans l'une des premières publications décrivant l'histoire de ces objets et les reliant à

<sup>21</sup> Voir Homi BHABHA, « Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817 », *Critical Inquiry*, 12.1 (1985), p. 144-165 ; Serge GRUZINSKI, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

<sup>22</sup> Alvar GONZALEZ-PALACIOS, « Daguerre, Lignereux and the King of Naples's Cabinet at Caserta », *The Burlington Magazine*, 145.1203 (2003), p. 431-442.

Ferdinand IV, datée de 1920<sup>23</sup>. La qualité du mobilier se trouvant en Italie semble pourtant inférieure à celle des commodes conservées aux États-Unis. Dans les parties noires, par exemple, les larges traces de pinceaux contrastent avec la texture unifiée des meubles new-yorkais, produite par une multiplicité de fines couches superposées. Les beaux pourtours d'aventurine des meubles de New York, repris comme je vais le montrer dans le décor de la pièce à Caserta, semblent des peintures grossières dans les meubles napolitains. Gonzalez-Palacios a affirmé qu'il s'agissait de copies datant du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, de nombreuses dissemblances existent et rendent problématique l'idée d'une reproduction à l'identique. Dans la commande à vantaux de Caserta, par exemple, le panneau central est intégralement différent de la version du Metropolitan. L'ordre des panneaux latéraux est aussi inversé: la poule dont j'ai parlé est placée à droite dans le meuble du Met, mais se retrouve à gauche dans la version de Caserta. De plus, ce panneau [voir image 5] est un laque japonais retouché dans la version de New York. En Italie, au contraire, le même panneau a été réalisé d'une seule main à la laque dorée: il semble donc postérieur à celui du musée, qui serait la source iconographique.

Quoi qu'il en soit, le cabinet de Caserta nous permet d'étudier l'environnement pour lequel de tels meubles étaient fabriqués. Au premier étage du Palais, le cabinet de Ferdinand IV s'intègre dans une longue suite de pièces disposées en enfilade. Les murs sont couverts d'une peinture verte. La salle a été légèrement restaurée et repeinte: mais, comme la majorité des espaces du Palais, il a été conservé dans un état proche de l'original, et transformé uniquement superficiellement. Au plafond de ce petit cabinet, des figures peintes en blanc imitent des bas-reliefs antiques. Dans l'ensemble, la laque noire et les dorures dominent. Jacob Philipp Hackert (1737-1807), peintre allemand actif à Naples, soulignait la cohésion de la décoration d'intérieur dans les années 1790: « Tout est bronze et laques: les meubles pour cet intérieur, dans lequel tout est beau et luxueux, viennent de Paris<sup>24</sup> ».

Hackert est directement lié à la fabrication de cet espace. En effet, une série de peintures lui a été commandée spécialement pour cette pièce. Elles représentent des paysages de la campagne napolitaine, comme par exemple la baie de Naples ouvrant sur le Vésuve, ou encore une vue des jardins du Palazzo Caserta. Ces gouaches sont accrochées aux murs et encadrées par des moulures dorées réalisées par les marchands-merciers en charge de la décoration de la pièce, comme l'a affirmé Alvar Gonzalez-Palacios. Enfin, un grand miroir au-dessus de la commode fait face à la fenêtre, et la reflète [fig. 8]. Réfléchi dans le miroir, le jardin se retrouve directement visible dans le cabinet, comme j'ai pu moi-même le constater lors de ma visite. Ainsi, plusieurs types de paysages sont donnés à voir dans ce cabinet: le paysage asiatique, visible dans les panneaux japonais; les gouaches d'Hackert, qui représentent aussi les jardins de Caserta et les environs du palais; et enfin le paysage de Caserta lui-même, visible par les fenêtres et reflété par le miroir. Les gouaches de Hackert et les laques japonais peuvent être saisis par les spectateurs dans un même regard. Les jardins du peintre allemand sont accrochés au-dessus des paysages retouchés: en d'autres termes, les tableaux sont suspendus exactement au-dessus des meubles [fig. 9]. Il est donc fort probable que les paysages du peintre allemand et les œuvres des artistes japonais aient été comparés.

Le dispositif favorisait ce rapprochement. D'abord, les laques et les gouaches étaient de taille similaire. Ensuite, tout comme les paysages de Hackert, les

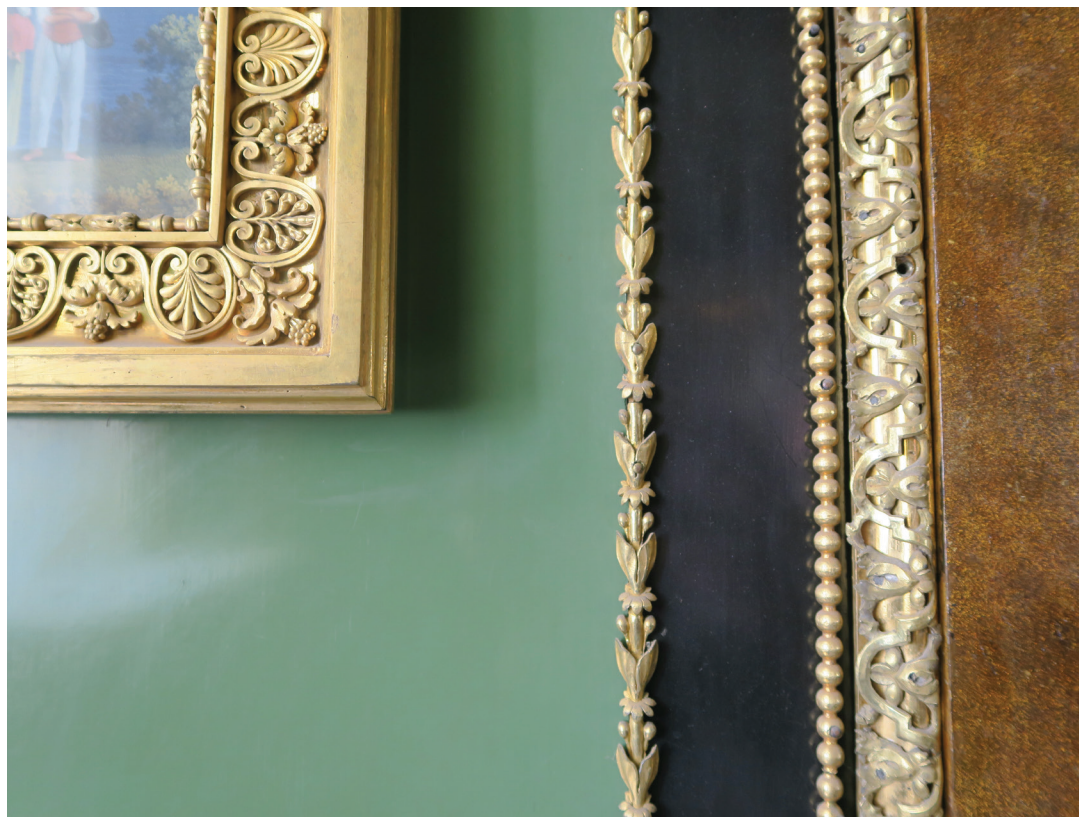
<sup>23</sup> Charles TERRASSE, *Un Mobilier de Weisweiler et Gouthière*, Paris, Émile Kapp, 1920.

<sup>24</sup> Cité par Alvar GONZALEZ-PALACIOS, «Daguerre, Lignereux and the King of Naples's Cabinet at Caserta», p. 432.

**Figs. 8-10** Vue du cabinet du Palazzo Caserta et détails, Naples

© crédit photo Noémie Étienne.







panneaux de laques étaient encadrés. Un pourtour de bronze doré entoure le laque dans le mobilier. S'y ajoute un élément imitant l'aventurine, puis à nouveau un cadre de bronze doré. Or ce type d'encadrement a été reproduit ailleurs dans la pièce : chaque pan de mur, par exemple, est délimité par les mêmes éléments que ceux qui entourent les laques dans les meubles, soit un cadre de bronze doré, une ligne noire et un pourtour d'aventurine fine [fig.10]. C'est aussi le cas des médaillons sur les murs et du miroir. Ainsi, les laques ont été retouchés pour s'intégrer à la pièce et peut-être ressembler aux paysages d'Hackert. Mais les meubles ont aussi déterminé la création de cet espace : les peintures ont été réalisées pour faire écho aux laques, et la salle toute entière en imite les propriétés visuelles et matérielles, mêlant or, noir et aventurine. Les liens entre le mobilier et l'emplacement pour lequel il a été réalisé ne doivent donc pas être sous-estimés, et les commodités gagnent à être étudiées non comme des éléments singuliers, mais comme les parties d'un ensemble plus large qui oriente leur réception.

Comment ce dispositif était-il actualisé par les visiteurs ? Il importe de noter que, plus largement, la comparaison était le mode de réception privilégié dans les expositions de tableaux en France et en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans les palais privés, mais aussi les galeries de peintures ouvertes au public, comme la galerie du Palais du Luxembourg inaugurée en 1750 à Paris, les tableaux étaient accrochés de manière à permettre – ou plutôt à susciter – la comparaison<sup>25</sup>. Des œuvres très différentes peuvent être juxtaposées ; des copies voisinent des originaux ; ou encore, les versions d'un même sujet se trouvent à proximité. Pour de nombreuses raisons, les laques japonais produisaient un effet de contraste avec les paysages du peintre allemand. Premièrement, les différents types de paysages représentés étaient fort différents dans leurs topographies. Deuxièmement, les techniques (laque, gouache) mises à profit pour ces représentations étaient clairement distinctes. Troisièmement, les univers formels (planéité contre perspective) devaient sembler en opposition – jusqu'à, on l'a vu, inviter les artisans français à retoucher les œuvres de leurs confrères sans néanmoins annuler complètement le contraste entre les paysages.

Un autre élément a pu déterminer la réception de ces objets : les différents degrés de brillance. Une importante querelle avait éclaté en Europe sur le meilleur vernis à utiliser pour recouvrir les tableaux à la fin des années 1780. Celle-ci opposait le peintre Jacob Philipp Hackert à des académiciens napolitains qui pensaient que le vernis préconisé par Hackert, un produit brillant à base de copal et de térébenthine comme le vernis Martin, ruinait les œuvres exposées à Capodimonte et restaurées par un ami d'Hackert<sup>26</sup>. Le vernis utilisé par Hackert était donc jugé trop réfléchissant voire destructeur. À la même époque, les peintures murales déposées des ruines de Pompei et Herculaneum, recouvertes d'un vernis possiblement à la cire, attiraient l'attention des connaisseurs. Le degré de brillance des œuvres était au centre des discussions dans le milieu artistique napolitain durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les visiteurs commentaient-ils aussi les différentes qualités matérielles des images ? Comparaient-ils la brillance des œuvres d'Hackert (ici des aquarelles non vernies) et celles des artistes venant d'Asie, faites d'une laque noire et réfléchissante ?

Sur la base des observations faites précédemment, on peut imaginer plusieurs sujets de discussion devant les paysages du Cabinet du Roi. Peut-être les visiteurs

<sup>25</sup> Dans le catalogue de 1777, par exemple, les deux œuvres accrochées dans la première pièce de la galerie du Luxembourg sont respectivement une peinture de Rubens et une œuvre de Raphaël. Cette juxtaposition n'est pas le fruit d'un hasard mais renvoie aux débats opposant les partisans de la couleur (incarnée par Rubens) et du dessin (dont doit faire montre Raphaël) : *Catalogue des tableaux du Cabinet du Roi au Luxembourg*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de nouveaux tableaux, Paris, Clousier, 1777, p.1.

<sup>26</sup> Pour plus d'informations sur cette dispute et l'importance des vernis au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Noémie ÉTIENNE, *La Restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.125-129.

compareraient-ils les vues d'Asie et les jardins d'Italie. La discussion portait sans doute aussi sur les modes de représentation, et sur les qualités (ou les défauts) des artistes provenant des deux continents. Évoquaient-ils les différents degrés de brillance des surfaces présentées dans ce cabinet? Enfin, il est possible qu'ils s'interrogeaient sur les qualités d'imitation des différents artistes: qui est à même de mieux rendre la nature? Le peintre allemand, l'artiste japonais, ou le miroir? Et finalement, quel est le plus beau paysage de toutes les options exposées?

Il est probable que Ferdinand et ses amis aient tranchés en faveur du paysage occidental, voire de la nature elle-même, visible comme je l'ai mentionné par la grande fenêtre et encore reflétée par le miroir (comme c'est le cas aujourd'hui encore). Par ailleurs, on sait avec certitude qu'en Chine, à la même époque, les artistes comparaient aussi les différents modes de représentation en Orient et en Occident. Le travail des artistes européens était en effet discuté par leurs collègues chinois, en particulier en ce qui concerne la représentation du paysage et de l'architecture. Tsou I-kui (1686-1772), l'un des peintres chinois de fleurs et de paysages les plus célèbres du XVIII<sup>e</sup> siècle, a une position explicite. Il préfère sans hésiter sa propre culture:

S'ils [les artistes occidentaux] peignent un palace ou un manoir sur un mur, on se sent presque invités à y entrer [...] Mais leur art du pinceau est négligeable. Même lorsqu'ils atteignent la perfection, cela reste de l'artisanat. Ainsi la peinture étrangère ne peut pas être qualifiée d'art<sup>27</sup>.

Aux valeurs de mimesis et de perspective caractéristiques de l'art occidental depuis la Renaissance, l'artiste chinois oppose une autre esthétique: ce qu'il appelle art du pinceau (dans la calligraphie et la peinture) où la trace du geste a une valeur en soit et doit être visible. Pour lui, les productions des Européens restent dans le domaine de l'artisanat dans la mesure où ils sous-estiment la poésie particulière du trait, qui est le sens de l'œuvre d'art même.

Nul doute que ces préoccupations étaient a priori éloignées de celles des artisans français. Pourtant, on peut s'interroger sur l'étendue de cet écart. J'ai proposé d'interpréter les modifications apportées aux laques comme des prises de position (tacites) réalisées par les artisans européens envers ces objets. En effet, le processus de relocalisation des laques en Europe passait par une série de gestes destinés à modifier ces panneaux pour leur donner l'apparence souhaitée, et en particulier améliorer (du point de vue des artisans européens) leur symétrie et leur effet de perspective. Il est possible que l'équilibre entre les parties ait été renforcé pour permettre une meilleure harmonie avec les tableaux de Hackert: ceux-ci présentaient, par exemple, des éléments végétaux disposés à chaque extrémité du tableau. Cependant, si les laques sont modifiés pour être intégrés au cabinet, leurs propriétés formelles sont loin d'être gommées: elles déterminent même la création de la pièce qui fait ressortir leur iconographie (le paysage) ou encore leur brillance. Cet espace pouvait donc fonctionner comme un lieu permettant la comparaison entre toutes les formes de paysages, occidentaux et orientaux, réels et représentés, mats ou brillants.

<sup>27</sup> « If they paint a palace or a mansion on a wall, one would almost feel induced to enter it [...] But their technique of strokes is negligible. Even if they attain perfection it is merely craftsmanship. Thus foreign painting cannot be called art », Tsou I-kui (Zou Yigui) cité par Michael SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 80. Ma traduction à partir de l'anglais.

## CONCLUSION

Les objets nomades en provenance d'Asie introduisent un nouvel horizon visuel et tactile en Europe. L'arrivée des laques japonais tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles a eu de nombreuses conséquences: ces objets ont transformé les intérieurs, favorisant la multiplication des panneaux importés d'Asie et leur imitation<sup>28</sup>. À cette époque, les artisans français observaient les techniques asiatiques. Ils n'étaient pas les seuls: en Hollande, au Danemark, en Espagne, en Angleterre mais aussi au Mexique, des productions locales de vernis noirs et brillants se développent au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Les interactions étroites entre le laque asiatique et les artisans qui doivent le retravailler, parfois comme s'il s'agissait d'un matériau brut, permettaient à ceux-ci d'acquérir un savoir technique et stylistique nouveau.

Certains laques ont été retouchés pour être intégrés dans des meubles, comme je l'ai montré dans ce chapitre: l'étude de ces modifications met parfois à jour la perplexité des artisans européens face à des images dont ils ne comprennent pas entièrement la logique (vide, asymétrie). On constate un mouvement de retouche des objets exportés pour favoriser leur intégration dans de nouveaux espaces, mais aussi une fascination, une mise en valeur et une exploitation de ces différences par l'intégration et même l'imitation des laques, dont les propriétés visuelles sont aussi reproduites à l'échelle d'une pièce.

L'exotique, pour reprendre le mot utilisé dans l'*Encyclopédie*, est ici le lieu d'une négociation et d'une création: cet adjectif ne dit rien de l'objet lui-même. Le laque n'est pas exotique dans son contexte de production, mais le devient suite à son déplacement et sa mise en espace. Le caractère exotique des laques est fabriqué par un dispositif, qui, dans le cas présent, permet notamment de comparer ceux-ci avec des aquarelles faites en Europe. Ce mot permet d'abord de cerner la manière dont l'objet est appréhendé et réinventé dans son nouveau contexte. Ainsi, le cas d'étude évoqué précédemment invite à écrire une autre histoire de la réception dans le domaine de l'art: non pas une réception dont on pourrait confirmer l'existence dans des textes ou des commentaires explicites, mais bien une réception matérielle et physique, qui articule le regard et le toucher, l'œuvre et le geste. Dans ce contexte, l'idée d'objet retouché vient souligner que les œuvres d'art portent sur elles-mêmes les visions des acteurs qui les regardent et les transforment.

## BIBLIOGRAPHIE

## Sources primaires

ALGAROTTI Francesco, *Opere del conte Algarotti*, 10 vols, Cremona, L. Manini, 1778-1784.

BUONANNI Filippo, *Techniques of Chinese Lacquer: The Classic Eighteenth-Century Treatise on Asian Varnish* (Trattato sopra la vernice comunemente detta cinese, 1786), Flavia PERUGINI (trad.), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009.

*Catalogue des tableaux du Cabinet du Roi au Luxembourg*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée de nouveaux tableaux, Paris, Clousier, 1777.

DIDEROT Denis et Jean D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, vol. 17, 1765.

LEBRUN Jean-Baptiste-Pierre, *Notice de tableaux du cabinet de M.\*\*\*\**, par Franç. Léand. Regnault, Paris, 1803.

<sup>28</sup> Ariane FENNETAUX, « L'Empire des sens: sensualité, significations et circulations de la nouvelle culture matérielle », XVII-XVIII, *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, 74 (2017), p. 1-16. Isabelle TILLEROT, *Orient et Ornement. L'espace à l'œuvre ou le lieu de la peinture*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2018. Voir aussi Noémie ÉTIENNE, « Technology: Cultural Transfer, Imitation, and Improvement in Materials and Surfaces of the Interior », in Stacey SLOBODA (éd.), *A Cultural History of Interiors*, New York, Bloomsbury, à paraître.

<sup>29</sup> Voir la conférence *European Lacquer in Context (ELinC)* qui s'est tenue les 17 et 18 janvier 2018 à Bruxelles (KIK-IRPA). J'ai présenté dans ce contexte une partie de ce chapitre sous le titre: « Edited Objects. A Material Reception of Lacquer during the 18th Century ».

## Sources secondaires

APPADURAI Arjun (éd.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

AVCIOGLU Nebahat, *Turquie and the Politics of Representation, 1728-1876*, Farnham, Ashgate, 2011.

BENNETT Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010.



- BERG Maxine (éd.), *Consumers & Luxury. Consumer culture in Europe 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
- BHABHA Homi, « Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817 », *Critical Inquiry*, 12.1 (1985), p.144-165.
- BROWN Bill, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, 28.1 (2001), p.1-22.
- CASTELLUCIO Stéphane, *Le Prince et le marchand. Le commerce de luxe chez les marchands merciers parisiens pendant le règne de Louis XIV*, Paris, SPM, 2014.
- CHARPY Manuel et Noémie ÉTIENNE (éds), *Things between Worlds. Creating Exoticism and Authenticity in the West since the 19th Century*, numéro spécial de la *Material Culture Review*, 79 (printemps 2014).
- CHARRIER Isabelle, *L'Évolution de la peinture japonaise du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle à la fin de l'ère Meiji*, thèse non publiée, sous la direction de Bernard DORIVAL, 1988, Paris IV.
- CORRIGAN Karina H., Jan VAN CAMPEN, Femke DIERCKS (éds), *Asia in Amsterdam. The Culture of Luxury in the Golden Age*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2015.
- ÉTIENNE Noémie, « Les demoiselles Rath et l'institution artistique à Genève autour de 1800 », in Donatella BERNARDI (éd.) *Post Tenebras Luxe: le luxe à Genève de la Réforme à nos jours*, Genève, Labor et Fides, 2010, p.66-87.
- , « Technology: Cultural Transfer, Imitation, and Improvement in Materials and Surfaces of the Interior », in Stacey SLOBODA (éd.), *A Cultural History of Interiors*, New York, Bloomsbury, à paraître.
- , *La Restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- FENNETAUX Ariane, « L'Empire des sens: sensualité, significations et circulations de la nouvelle culture matérielle », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, 74 (2017), p.1-16.
- FORRAY-CARLIER Anne et Monika KOPPLIN (éds), *Les Secrets de la laque française. Le vernis Martin*, catalogue d'exposition, Paris, Les Arts décoratifs, 2014.
- GABET Olivier (éd.), *Japonismes*, Paris, coédition Flammarion/musée Guimet/musée d'Orsay/musée des Arts décoratifs, 2014.
- GLORIEUX Guillaume, *À l'Enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- GONZALEZ-PALACIOS Alvar, « Daguerre, Lignereux and the King of Naples's Cabinet at Caserta », *The Burlington Magazine*, juin 2003, p.431-442.
- GRUZINSKI Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- HASHIMOTO Noriko, « Le concept de *ma* et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », *Contemporary Philosophy*, 7 (1993), p.283-289.
- IMPEY Olivier et Christiann JÖRG, *Japanese Export Lacquer: 1580-1850*, Amsterdam, Hotei, 2005.
- IMPEY Olivier et Danielle KISLUK-GROSHEIDE, « The Japanese Connection. French eighteenth-century furniture and export lacquer », *Apollo*, (janvier 1994), p.48-59.
- JACKSON Anna et Amin JAFFER (éds), *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2004.
- KLEUTHGEN Kristina, « Import and Imitations: the Taste for Japanese Lacquer in Eighteenth Century China and France », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 17.2 (2017), p.175-206.
- KÖRBER Ulrike, « The Three Brothers': Sixteenth-Century Lacquered Indo-Muslim Shields or Commodities for Display », in Annemarie Jordan Gschwend et K. J. P. Lowe (éds), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul, p.213-225.
- KOZYREFF Chantal, *Les Arts du Japon à l'époque d'Édo, 1603-1868. Peinture, sculpture, estampe, porcelaine, textile, laque, armure*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2003.
- LACAMBRE Geneviève, *L'Or du Japon. Laques anciens des collections publiques françaises*, catalogue de d'exposition, Saint-Étienne, IAC Éditions d'art, 2010.
- LOUREIRO Rui Manuel, « Chinese Commodities on the India Route in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries », in Annemarie JORDAN GSCHWEND et K. J. P. LOWE (éds), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Hoberton, 2015, p.76-88.
- MARRA Michele (éd.), *Modern Japanese Aesthetics, A Reader (1999)*, Honolulu, Hawaii University Press, 2002.
- MORINEAU Michel, *Les grandes compagnies des Indes orientales: XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- REEPEN Iris et Edelgard HANDKE (éds), *Chinoiserie-Möbel und Wanderverkleidungen*, Edition der Verwaltung des Staatlichen Schlösser und Gärten Essen, 2000.
- SARGENTSON Carolyn, *Merchants and Luxury Markets: The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, Londres, Victoria and Albert Museum Editions, 1996.
- SHERIFF Mary D., « The Dislocations of Jean-Etienne Liotard, called the Turkish Painter », in Mary D. SHERIFF (éd.), *Cultural Contact and the Making of European Art since the Age of Exploration*, Chapel Hill, The University of North Carolina Chapel Hill, 2010, p.97-122.
- SLOBODA Stacey, *Chinoiserie. Commerce and Critical Ornament in Eighteenth-Century Britain*, Manchester, Manchester University Press, 2014.
- SMENTEK Kristel, « Objects of Encounter: Mounting Asian Porcelain in Eighteenth-Century France », in GROSSMANN G. Ulrich et Petra KRUTISCH (éds), *Die Herausforderung des Objekts*, Nuremberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, p.91-95.
- SULLIVAN Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989.
- TEN-DOESSCHATE CHU Petra et Ning DING (éds), *Qing Encounters. Artistic Exchanges Between China and the West*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2015.
- TERRASSE Charles, *Un Mobilier de Weisweiler et Gouthière*, Paris, 1920.
- THOMAS Nicholas, *Entangled Objects*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- TILLEROT Isabelle, *Orient et Ornement. L'espace à l'œuvre ou le lieu de la peinture*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2018.
- WOLVESPERGES Thibaut, *Le Meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2000.
- YONAN Michael, *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*, Philadelphia, Penn State Press, 2011.