

Peau noire, bois d'ébène

Les meubles-esclaves d'Andrea Brustolon pour Pietro Venier (Venise, 1706)

Philippe Cordez

Mouvements : vivre avec des meubles

Le visiteur qui pénètre aujourd'hui dans la grande salle de bal de la Ca'Rezzonico, ce palais baroque qui abrite au cœur de Venise, sur le Grand Canal, le musée du XVIII^e siècle vénitien, se trouve en curieuse compagnie.¹ Des meubles ornés de nombreuses sculptures d'Africains ont été placés le long des murs ; l'ensemble, en tout trente-quatre objets, s'étend également dans une autre salle.² La plupart de ces figures en bois d'ébène portent quelque chose. Certaines tiennent aujourd'hui des vases de porcelaine, sur l'épaule pour neuf hommes enchaînés (fig. 1 et 2), sur leur tête dans le cas de deux femmes. D'autres supportent les accoudoirs des douze fauteuils, sur lesquels, à la jonction des dossiers, de petits enfants se reposent.³ (Fig. 3 et 4) Certains Africains sont grandeur nature, d'autres sont

* Ce texte est la traduction par Naïma Ghermani et l'auteur, avec quelques compléments, de Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706), in : *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 41/3 (2013), p. 24–41.

¹ Le conservateur Alberto Craievich m'a généreusement donné la possibilité d'y travailler un jour de fermeture. Cet article n'aurait pas vu le jour sans les conditions de travail productives offertes par le Deutsches Studienzentrums in Venedig/Centro Tedesco di Studi Veneziani, où j'ai pu séjourner en mai et juin 2013. Je souhaite remercier les boursières et boursiers du Studienzentrums ainsi que les participants au Kolloquium d'Ulrich Pfisterer à Munich pour leurs remarques.

² Les meubles de la série n'ont à ce jour été ni décrits systématiquement ni publiés en photographies, ce qui est impossible ici aussi. Cf. Clelia Alberici, *Il mobile veneto*, Milan 1980, p. 162–184 ; Anna Maria Spiazzi/Massimo De Grassi/Giovanna Galasso (Éd.), *Andrea Brustolon. 1662–1732. Il Michelangelo del legno*, cat. exp. Palazzo Crepadona Belluno, Milan 2009, n° 17–25 ; cf. aussi les n° 59 et 119–122.

³ Les tapisseries actuelles de ces sièges pourraient être contemporaines, mais sont sans doute de réemploi car des trous rapiécés sur les dossiers ne correspondent pas aux accoudoirs actuels. Cf. Francesco Pertegato, Ca' Rezzonico : i seggioloni Venier di Andrea Brustolon a Ca' Rezzonico. Restauro conservativo delle tappezzerie ricamate, in : *Bollettino / Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia* N.S. 28 (1983/1984), p. 62–69, ici p. 62–63.



Fig. 1 : Andrea Brustolon, guéridon, vers 1706, h. 125 cm (sans vase), Venise, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).

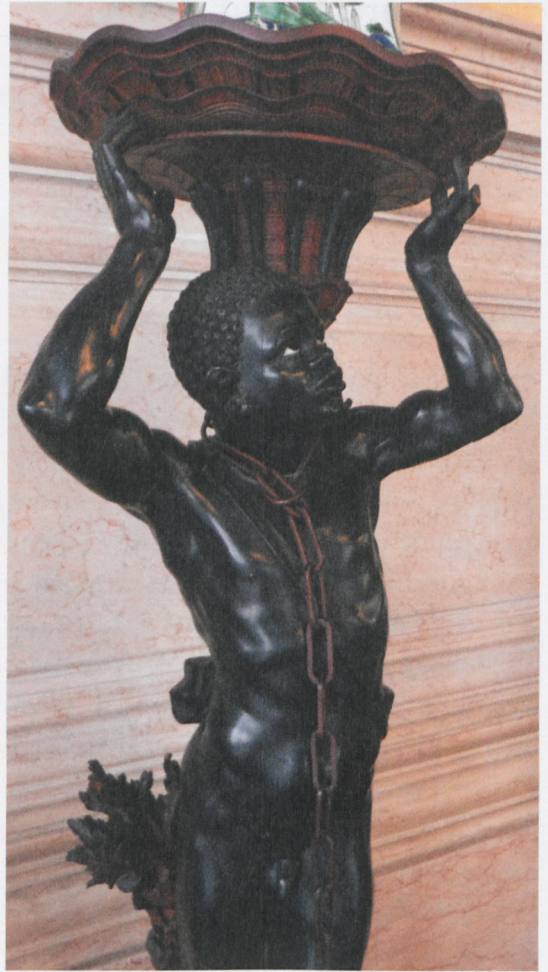


Fig. 2 : Andrea Brustolon, guéridon (détail), vers 1706, Venise, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).

réduits de moitié, voire pas plus grands qu'une main. Parmi eux, des adultes, des jeunes et des enfants ; beaucoup d'hommes et quelques femmes aussi. Ils sont tantôt richement habillés, tantôt complètement nus et alors enchaînés tels des esclaves, présentant de manière parfois sensuelle leurs corps toujours très beaux. Deux femmes tentent, à l'aide d'un vêtement très léger, de cacher leur poitrine.

Appartiennent également à cette série une crédence, supportée par une sculpture d'Hercule (fig. 5), neuf guéridons arborant de nombreuses figures (cinq



Fig. 3 : Andrea Brustolon, fauteuil, vers 1706, h. 128 cm, Venise, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).



Fig. 4 : Andrea Brustolon, fauteuil (détail), vers 1706, Venise, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).



Fig. 5 : Andrea Brustolon, crédence, vers 1706, Venise, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).

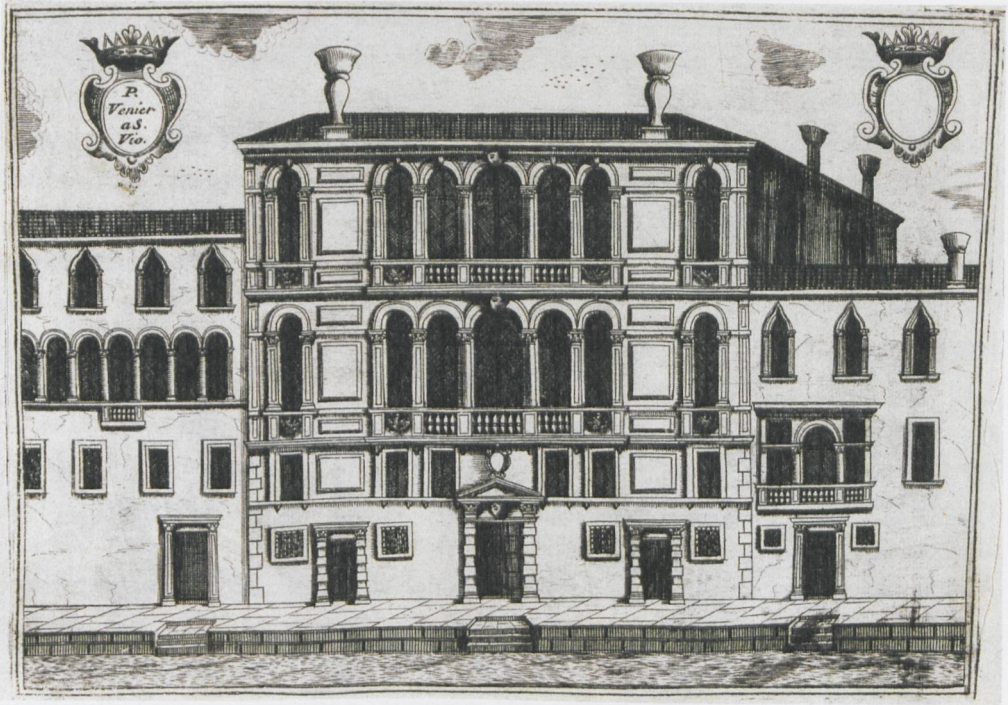


Fig. 6 : Façade du palais Venier de San Vio. Vincenzo Coronelli, *Singularità di Venezia. Palazzi*, Venise 1709, pl. 6.0.4.

représentant des éléments et quatre des putti et monstres marins), et trois figures héroïques grandeur nature. Sur l'une de ces dernières, une inscription discrète mentionne la date de 1706. Sur la crédence, qui est la pièce la plus complexe, une autre inscription, celle-là bien lisible, déclare que *Petri Venerii Iussu Andreas Brustoloni Fecit* : la série a donc été réalisée pour Pietro Venier par le sculpteur Andrea Brustolon (1662–1732). Ces meubles proviennent bien d'un palais de la famille Venier, précisément de la branche des Venier di San Vio. Il fut détruit au XIX^e siècle, mais deux images du XVIII^e siècle en montrent la façade (fig. 6) et laissent supposer qu'il avait été construit durant la seconde moitié du XVII^e siècle, dans le style de l'architecte Baldassare Longhena (1598–1682).⁴ L'édifice se trouvait sur la fondamenta San Vio, dans le quartier du Dorsoduro, non loin d'un

⁴ Cf. Elena Bassi, *Palazzi di Venezia. Admiranda urbis Venetae*, Venise 1976, p. 356–358. Il s'agit pour les images d'une gravure dans l'ouvrage *Singularità di Venezia* de Vincenzo Coronelli, le cosmographe officiel de la République de Venise (vers 1709), et d'un dessin du riche ensemble

autre palais aujourd'hui plus célèbre de la famille Venier, le palais dit *dei Leoni*, construit au XVIII^e siècle et habité au XX^e par Peggy Guggenheim.

Selon toute vraisemblance, les meubles ornés de figures africaines furent conçus pour le *portego du* palais Venier di San Vio. Les *porteghi*, pièce principale des palais vénitiens, en desservait les différentes pièces (*camere*). Situés au premier étage, ils étaient accessibles par un grand escalier et s'ouvraient côté rue, c'est-à-dire souvent côté canal, par de grandes fenêtres au milieu des façades. À partir de la fin du XV^e siècle au plus tard, ces *porteghi* vénitiens revêtirent plusieurs fonctions. L'une des plus anciennes était sans doute celle d'entrepôt pour les armes et les armures. Cet usage semble avoir reculé dès le début du XVI^e siècle, mais son souvenir, auquel étaient liées des conceptions politiques et morales, perdura encore longtemps. Les instruments de guerre furent alors disposés en trophées, rappelant les actes héroïques des ancêtres de la famille, tandis que des images développaient des thèmes militaires. Assumant ainsi une fonction de représentation de plus en plus importante, les *porteghi* acquirent un caractère relativement public : on y recevait les visiteurs, on y tenait des banquets, et c'est enfin là que les familles s'efforçaient de donner une impression de leur passé glorieux et de leur identité présente. On y montrait aussi des œuvres d'art, sous la forme de collections d'antiques ou de peintures. Dès le XVI^e siècle, les peintres jouèrent des différents thèmes que le lieu associait, donnant par exemple à représentation d'une fête la forme d'une scène biblique, et la dotant ainsi d'un contenu moral.⁵

Le mobilier de la famille Venier, lui aussi, combine de manière significative les différents usages et discours d'un *portego*. Les esclaves enchaînés étaient une réminiscence militaire, tout comme les trois grandes figures masculines casquées qui devaient souligner l'articulation architecturale de la pièce. La fonction de réception des visiteurs est assumée par les douze fauteuils. Deux d'entre eux se distinguent, discrètement, par des figures spécifiques, des Africains en armure pour l'un et des Africaines aux seins dénudés pour l'autre, avec des nourrissons emmaillotés : ces deux sièges ont pu être réservés au maître de maison et à son

Admiranda urbis Venetae commandé à Antonio Visentini (1688–1782) par un marchand et amateur d'art anglais (vers 1730–1740).

⁵ Cf. sur les *porteghi* et en particulier sur leurs peintures au XVI^e siècle Monika Anne Schmitter, *The Quadro da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art*, in : *Renaissance Quarterly* 64/3 (2011), p. 693–751.

épouse. Les nombreux porteurs peuvent quant à eux évoquer le service des banquets, de même que la crédence, en tant que type de meuble servant à exposer de la vaisselle. Les sculptures de cette crédence en font par ailleurs une œuvre d'art explicite, car elles rappellent des modèles célèbres de Jean de Boulogne ou du Bernin⁶, tandis que deux tiroirs dissimulés sur sa partie antérieure sont des curiosités qui pouvaient surprendre les visiteurs. La porcelaine d'Extrême-Orient qu'elle met en scène constitue non seulement une vaisselle d'apparat, mais également une collection d'objets asiatiques.⁷ Ceci rejoint la référence à l'Afrique des figures de bois d'ébène. Les deux thèmes de la géographie et de l'exotisme, qui à Venise évoquaient le commerce, avaient été présents dans les *porteghi* dès le XVI^e siècle, notamment sous la forme de cartes.

Ces nombreuses figures d'Africains, pour certains réduits en esclavage, ont dû marquer sur de nombreuses générations la vie quotidienne de la maison des Venier.⁸ Leurs attitudes variées s'accordaient avec les mouvements des corps dans le *portego*, soit plus précisément avec les gestes, culturellement conditionnés, des membres de la famille, de leurs domestiques et de leurs visiteurs. La beauté et la nudité des figures, tant masculines que féminines, impliquent des regards emplis de désir et d'admiration, ce qui devait assurément avoir aussi une signification sociale. Les différentes tailles des personnages représentés, confrontés à la stature de ceux qui les côtoyaient, créaient des hiérarchies et marquaient des différences entre les personnes vivantes, au teint plus clair généralement, et celles de bois noir qui habitaient la pièce. Qui s'asseyait sur un fauteuil se trouvait entouré par exemple de quatre figures noires miniatures aux extrémités des accoudoirs et posait ses mains auprès des têtes des figures de devant, ce qui invitait à en caresser les cheveux bouclés. Une telle scène ne va pas sans rappeler

⁶ Les deux figures de fleuves rappellent celles de la fontaine du Bernin sur la Piazza Navona à Rome (1648–1651) et le groupe d'esclaves l'enlèvement des Sabines de Jean de Boulogne à Florence (1579).

⁷ La crédence présente cinq vases, et dix-sept autres sont aujourd'hui répartis sur les guéridons. Mais il est impossible de savoir si c'était le cas dès l'origine.

⁸ Cf. à propos de la vie avec des meubles, dans un autre milieu social, Mimi Hellman, Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in 18th-Century France, in : *Eighteenth-Century Studies* 32/4 (1999), p. 415–445.



Fig. 7 : Titien, *Portrait de Laura Dianti*, vers 1523, huile sur toile, 118 × 93 cm, Kreuzlingen, collection Heinz Kisters.

le genre iconographique du portrait avec un page maure, inventé par le vénitien Titien (1488–1576, fig. 7), qui connut une grande fortune à l'époque baroque.⁹

Face à cet ensemble d'objets et de figures, plusieurs questions se posent. Comment en vint-on à représenter des Africains en bois d'ébène et comme parties de meubles ? Pourquoi ceci parut-il si souhaitable au commanditaire, Pietro Venier, qu'il fit réaliser une telle installation et cela à grands frais ? Que peut-on en conclure sur les rapports des Vénitiens aux Africains, et à leurs meubles ?

Métamorphoses : corps et matières

Le mot « guéridon »¹⁰, qui peut se rapporter à un groupe de meubles du mobilier d'Andrea Brustolon et en particulier aux figures d'Africains, a une histoire complexe qui s'avère ici éclairante. Apparu vers 1614 dans le milieu de la cour royale française, le terme était alors employé de diverses manières. Un « guéridon » était tout d'abord un refrain, dont les sons onomatopéiques évoquaient une cornemuse, reprenant à la fois le chant clair du chalumeau et le son continu et grave du bourdon. Il s'agissait aussi d'un type d'air venu des villages du Poitou, sur lequel on dansait joyeusement, et encore du nom propre d'une personnification de ce divertissement : Guéridon était un paysan jeune et séduisant, joyeux, spirituel, qui versifiait et chantait. Mais à compter de 1650 environ, le mot « guéridon » prit une toute autre signification, celle de meuble à un seul pied, plus précisément de porte-torchère ou de table d'appoint – selon l'acception qui s'est imposée jusqu'à aujourd'hui. Ces glissements de sens s'expliquent par le fait que certains bals, à la cour, s'ouvraient par des rondes inspirées des danses villageoises, où l'on chantait des « guéridons » et où l'on portait des flambeaux. De la figure de guéridon, danseur au flambeau qui démasquait et séduisait par ses plaisanteries, au meuble guéridon support d'une torchère qui

⁹ Cf. Sir Claude Phillips, *Titian*, New York 2008, p. 118 ; Katja Wolf, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr“. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in : *Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, éd. par Viktoria Schmidt-Linsenhoff et Karl Hölz, Marbourg 2004, p. 19–36 ; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, mit Mhrenpage, in : id., *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien*, 2 t., Marbourg 2010, ici t. 1, p. 249–266.

¹⁰ Voir sur ce qui suit Fritz Nies, Zum Ursprung von Fr. Guéridon und seiner Geschichte im 17. Jahrhundert, in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 17 (1967), p. 353–364.

illuminait et ornait la pièce, il n'y avait de fait qu'un petit pas. Il fut franchi d'autant plus facilement que les mêmes tourneurs sur bois poitevins fabriquaient aussi bien des cornemuses que des meubles, et que les figures humaines faisaient très souvent partie de l'ornement du mobilier à cette époque.

Plusieurs inventaires de la seconde moitié du XVII^e siècle attestent de la rapide diffusion des guéridons de bois dans les demeures aristocratiques françaises. Versailles en aurait compté 455 sous Louis XIV, souvent utilisés par paires.¹¹ Pour orner les pieds de guéridon, les figures de Maures furent d'emblée si répandues que le lexicographe César-Pierre Richelet (1628–1698), dans son *Nouveau Dictionnaire françois* paru en 1694, crut pouvoir écrire que le mot même aurait été « apporté d'Afrique » et qu'il aurait d'abord désigné un objet, avant que ce dernier ne soit « métamorphors[é] en homme ». ¹² Mais c'est l'interprétation inverse qui s'impose : la présence de Maures dans les guéridons est due au fait que des Africains se produisaient fréquemment à la cour dans des ballets ou des mascarades, au même titre que le paysan allégorique guéridon. À titre de figures exotiques, ils ne devaient guère plus dépareiller que lui. En outre, les premiers meubles guéridons attestés étaient déjà fabriqués en bois d'ébène,¹³ et l'on a dû penser que ce bois s'accorderait parfaitement à la représentation de Maures. Ce sont donc les danseurs africains dont le rôle offrait des similitudes avec celui du

¹¹ Cf. Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 t., Paris 1887–1890, s.v. « Guéridon », ici t. 2, col. 1108–1113.

¹² César-Pierre Richelet, *Nouveau Dictionnaire françois contenant généralement tous les mots, les matières [...]*, Cologne 1694, p. 476. Cette explication ne se trouve pas encore dans la première édition de 1680.

¹³ Les Grecs de l'Antiquité connaissaient le bois d'ébène, noir et tropical, qui n'apparaît que lorsque l'arbre nommé ébénier est abattu et que le bois extérieur plus jeune est enlevé. Ils le nommaient *ἔβερος*. L'ébène fut employé en Europe pour de petits objets tels que des manches de couteaux ou des coffrets au Moyen Âge, et pour des meubles à partir du XVI^e siècle. Il devint plus fréquent vers 1600 et les Portugais et surtout les Hollandais en intensifièrent le commerce durant les premières décennies du XVII^e siècle, en particulier celui de la sorte *diospyros perrieri* originaire de Madagascar et de l'île Maurice. Le mot « ébéniste », pour menuisier d'art, est précisément apparu au XVII^e siècle. Cf. l'introduction dans Agnès Bos, *Meubles et panneaux en ébène. Le décor des cabinets en France au XVII^e siècle*, Paris 2007 (un catalogue de cabinets d'ébène parisiens de la première moitié du XVII^e siècle au Musée national de la Renaissance – Château d'Écouen) et Alain Rey (Éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris 1992 ; éd. revue, 3 t., Paris 2007, ici t. 1, p. 1155.

personnage de guéridon, le joyeux porte-flambeau, qui se transformèrent avec lui en meubles d'ébène.

Si l'on compare maintenant cette tradition française aux meubles d'Andrea Brustolon, on est d'abord frappé de constater que les personnages de danseurs enjoués ont cédé la place à des esclaves enchaînés, loin de toute allégresse, bien qu'ils soient séduisants dans leur nudité. D'autres matériaux, ensuite, accompagnent et caractérisent la métamorphose en figures humaines du bois d'ébène poli et luisant. Ce sont d'abord les yeux de verre, qui se joignent au talent du sculpteur pour donner aux sculptures le caractère de la vie, si bien que le bois en vient à représenter des corps de façon d'autant plus convaincante.¹⁴ L'effet était renforcé par les véritables bijoux que beaucoup de figures portaient à l'origine.¹⁵ Mais deux autres matériaux surtout, utilisés de concert avec l'ébène, en soulignent par des jeux de contrastes les propriétés : le buis, bois dur européen très présent dans ces meubles, et la porcelaine d'Extrême-Orient, blanche et brillante.

Alors que le traitement de l'ébène vise ici à faire oublier sa nature ligneuse et à lui donner l'aspect de corps, le buis, utilisé pour toutes les figures autres que noires, est par ailleurs souvent travaillé de manière à mettre clairement en évidence ses origines végétales. Une patine, certes, recouvre là aussi le bois brut, mais l'artifice de sa mise en œuvre en fait une sorte d'image du matériau naturel. Cela est particulièrement spectaculaire dans les accoudoirs et les entretoises des fauteuils, sculptés en forme de branches noueuses dont quelques jeunes pousses s'échappent, et dont les extrémités figurent des sections dans le bois, avec de faux cernes de croissance bien visibles : celles de devant sont orientées pour une vue frontale et celles de derrière pour une vue latérale. (Fig. 3) À la fois par association d'idées et par contraste formel, cette fiction d'un bois brut de coupe non travaillé accentue la sauvagerie supposée des Africains d'ébène,¹⁶ le buis comme les personnages apparaissant comme maîtrisés en tant que meubles.

¹⁴ Les yeux furent certainement fabriqués sur l'île voisine de Murano. Sur cette technique alors utilisée couramment en sculpture sur bois, cf. Maria Donata Mazzoni, *Le tecniche di realizzazione degli occhi di vetro nel XVII secolo con particolare riferimento ad Andrea Brustolon*, in : *Andrea Brustolon. Opere restaurate. La scultura lignea in età barocca*, éd. par Anna Maria Spiazzi et Marta Mazza, Padoue 2011, p. 77-88, en particulier p. 82.

¹⁵ Ces bijoux ne sont pas conservés, mais attestés par les trous aux oreilles de nombreuses figures.

¹⁶ Certaines des figures allongées en haut des accoudoirs sont des satyres, ce qui souligne encore iconographiquement ce thème de la sauvagerie.

La relation des corps d'ébène aux vases de porcelaine correspond quant à elle à la manière dont on pensait le rapport entre le noir et le blanc. Cette opposition était devenue très importante depuis le XVI^e siècle, et avec elle l'idée que les Africains « noirs » et les Européens « blancs » constitueraient deux pôles contraires.¹⁷ Mais les figures d'ébène et les vases de porcelaine, images d'humains les unes, choses autonomes les autres, se rapprochent aussi, en ce qu'ils représentent deux continents, l'Afrique et l'Asie, et parce que leurs matériaux brillants et rares devaient susciter chacun un étonnement similaire. L'attrait exercé par la porcelaine était alors particulièrement vif. Lorsque Pietro Venier fit réaliser son mobilier, vers 1706, il n'existait pas encore de manufacture de porcelaine en Europe : ce n'est qu'en 1710 qu'on réussit à produire cet « or blanc » à Meissen en Saxe.¹⁸ Des légendes techniques avaient circulé jusque-là sur sa fabrication.¹⁹ Le mystère entourant la porcelaine, d'origine lointaine et d'une blancheur extrême, devait s'associer à la fascination suscitée par l'ébène. Les Africains apparaissaient ainsi non seulement comme des sauvages maîtrisés, mais également comme des êtres énigmatiques, offerts à l'admiration.

¹⁷ Cf. Valentin Groebner, Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert, in : *Zeitschrift für historische Forschung* 30/1 (2003), p. 1–18 ; plus généralement Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2008, en particulier p. 113–149 sur la « Naissance d'un monde en noir et blanc » aux XVI^e–XVIII^e siècles et p. 79–87 et p. 162 sur les couleurs de la peau, et à partir de la peinture française du XVIII^e siècle Anne Lafont, How Skin Color Became a Racial Marker : Art Historical Perspectives on Race, in : *Eighteenth-Century Studies* 51/1 (2017), p. 89–113.

¹⁸ À Venise, Giovanni Vezzi entreprit des essais de production de porcelaine entre 1720 et 1727. Mais il échoua pour des raisons économiques, n'étant ni protégé ni soutenu par la République, à la différence d'autres manufactures européennes encouragées par des souverains. Giovanni Favero, Old and New Ceramics. Manufacturers, Products and Markets in the Venetian Republic in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, in : *At the Centre of the Old World. Trade and Manufacturing in Venice and on the Venetian Mainland, 1400–1800*, éd. par Paola Lanaro, Toronto 2006, p. 271–316, ici p. 290–292.

¹⁹ Sur la mise en scène par Brustolon de la porcelaine et de ses mystérieuses techniques de production, cf. Erin J. Campbell, Balancing Act. Andrea Brustolon's "La Forza" and the Display of Imported Porcelain in Eighteenth-Century Venice, in : *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, éd. par Alden Cavanaugh et Michael E. Yonan, Farnham 2010, p. 107–118.

Expériences : meubles et histoire

La représentation de personnes à la peau sombre avait une longue histoire à Venise. Le motif du Turc noir, en particulier, qui ne semble plus cohérent aujourd'hui, correspondait effectivement à la forte présence d'Africains dans l'Empire ottoman et fut très courant entre la fin du xv^e siècle environ et celle du xvii^e siècle. À Venise, le Turc noir incarnait l'altérité. Il évoquait aussi la pratique de se faire servir par un personnel exotique. Un monument funéraire colossal, édifié en 1669 pour le doge Giovanni Pesaro (1658–1659) dans l'église des Franciscains (*Chiesa dei Frari*), constitua un tournant dans cette tradition : la représentation de quatre atlantes de pierre sous la forme d'Africains plus grands que nature et souffrant de toute leur puissance marque une attitude beaucoup plus agressive que tout ce qui avait précédé. À ceci correspond l'inscription qui célèbre une victoire, en réalité illusoire, remportée face aux Turcs en Crète par le doge défunt – alors que le monument fut précisément réalisé juste après la perte définitive de cette île au profit des Ottomans.²⁰ Plus brutale encore était la poupe du navire de guerre (*galea*) de Francesco Morosini (1619–1694), ornée à partir de 1684 environ par les sculptures de deux esclaves enchaînés. Morosini avait commandé la flotte vénitienne en 1669, avant de devenir doge à l'apogée des conflits de la grande guerre turque en 1688.²¹ Réalisées une génération plus

²⁰ Paul H. D. Kaplan, *Black Turks. Venetian Artists and Perceptions of Ottoman Ethnicity*, in : *The Turk and Islam in the Western Eye*, éd. par James G. Harper, Farnham 2011, p. 41–66, p. 57 sur le tombeau. Voir aussi id., *Italy, 1590–1700*, in : *The Image of the Black in Western Art*, 5 vol., éd. par David Bindman et Henry Louis Gates Jr., Cambridge (Mass.)/Londres 1979–2014, vol. 3 : *From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition. The Eighteenth Century*, 3 t., éd. par David Bindman et Henry Louis Gates Jr., 2011, ici t. 1, p. 93–189, ici p. 183–186 (sur le mobilier Venier, cf. David Bindman/Bruce Boucher/Helen Weston, *The Theater of Court and Church. Blacks as Figures of Fantasy*, in : *ibid.*, t. 3, p. 17–76, ici p. 36–38) et Jean Michel Massing, *The Iconography of Mediterranean Slavery in the Seventeenth Century*, in : *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, éd. par Elizabeth McGrath et Jean Michel Massing, Londres/Turin 2012, p. 85–120.

²¹ Moustache et mèche ou barbe caractérisent ces esclaves comme des Turcs, ils ne sont pas africains. Les fragments se trouvent aujourd'hui au Museo Storico Navale de Venise. Cf. Giovanni Battista Rubin de Cervin, *Bateaux et Batellerie de Venise*, Lausanne/Paris 1978, p. 36–41. Sur Morosini : Kenneth M. Setton, *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*, Philadelphie 1991, s. v. dans l'index. Une représentation similaire se trouvait sur le vaisseau amiral de Louis XIV lancé en 1670 : cf. Eugen Rickenbacher, *Über den Wellen bin ich einzigartig. Das Skulpturenprogramm am Heck der ‚Royal Louis‘ (1668)*, Berlin/Munich 2013, p. 95–105.

tard, les images d'esclaves d'Andrea Brustolon appartiennent encore à contexte. Une approche biographique s'impose maintenant pour les appréhender de façon plus précise.

Pietro Venier, le commanditaire, est dans l'état actuel des recherches un parfait inconnu, mais quelques éléments peuvent être réunis. La famille Venier était l'une des plus puissantes de Venise. Dans la deuxième édition de son répertoire *La Nobilta' Veneta*, parue en 1706, soit l'année qui est indiquée sur l'un des meubles, Casimir Freschot rappelle qu'elle avait compté nombre d'hommes illustres : l'empereur Valérien dans l'Antiquité, un patriarche de Grado en 821, à la fin du XIV^e siècle le doge Antonio Venier, Francesco Venier qui fut également doge de 1554 à 1556, Sebastiano Venier, qui combattit héroïquement contre les Turcs à Lépante en 1571 à l'âge de 75 ans en tant que *capitano general da mar*, et devint doge à son tour en 1577, et enfin à l'époque de l'auteur deux procureurs, Piero Venier qui venait juste de mourir et Girolamo Venier.²² Il demeure difficile d'identifier les liens de parenté et les charges exactes des membres de la famille, qui comprenait plusieurs branches. Cependant les *Arbres des patriciens vénitiens (Arbori de' patritii veneti)*, compilation manuscrite établie par Marco Barbaro (1511–1570) puis complétée par Antonio Tasca en 1753 et conservée aux Archives d'État de Venise, indiquent que notre Piero [Pietro] Venier, de la branche des San Vio, aîné de sept frères, vécut de 1647 à 1726 et fut notamment *capo del consiglio de X*.²³ Cette fonction était de première importance, le conseil des Dix constituant un organe juridique et politique central de la Sérénissime.²⁴

Pietro Venier appartenait ainsi aux cercles les plus puissants de la société vénitienne et a dû vouloir, par cette commande de mobilier pour le *portego* de son palais, exprimer une ambition à la hauteur de sa position. Les hauts faits du capitaine Sebastiano Venier à Lépante, et dans un passé plus récent ceux de Lorenzo Venier, ce *capitan straordinario delle navi* sous Francesco Morosini, en 1688,

²² Casimiro Freschot, *La nobilta' veneta o' sia Tutte le Famiglie Patrizie...*, Venise 1706, p. 431–434.

²³ Cf. Archivio di Stato di Venezia, Miscellanee Codici, s. I : Storia veneta, 17–23, s. v. « Venier ». Je remercie chaleureusement Thomas Manetsch pour son aide.

²⁴ Cf. Mauro Macchi, *Storia del Consiglio dei Dieci*, Turin 1849 ; Andrea da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, 2 t., Rome 1937–1940, ici t. 1, p. 52–60, où sont décrites des archives potentiellement pertinentes pour des recherches plus avancées sur Pietro Venier.

qu'un déserteur tua en 1689,²⁵ ont probablement justifié la dimension militaire de l'ensemble.²⁶ Deux supports de cabinets réalisés par Franz I^{er} et Dominikus Stainhart entre 1678 et 1680 pour la *Sala dei Paesaggi* du Palazzo Colonna à Rome ont pu fournir en cela une inspiration. Eux aussi présentent des figures d'ébène orientalisantes et soumises, rappelant en l'occurrence la participation de Marcantonio Colonna à la victoire de Lépante sur les Ottomans en 1571 alors qu'il commandait les troupes du pape, aux côtés de Sebastiano Venier à la tête de celles de Venise.²⁷ On a précisément supposé qu'Andrea Brustolon aurait séjourné à Rome lors de la réalisation de ces supports de cabinets.²⁸ Les carrières de deux autres membres de la famille Venier ont pu donner par ailleurs une autre impulsion importante : le frère du commanditaire, Girolamo, qui devint ensuite procureur, avait été ambassadeur de Venise à la cour de Louis XIV entre 1682 et 1688 et fut relayé dans cette fonction par un autre Pietro Venier, de la branche dite de Sant Agnese, entre 1688 et 1695.²⁹ Il est possible que ces deux hommes aient apprécié à Versailles la mode des guéridons aux figures mauresques, avant d'en parler à Venise.³⁰ Le mobilier de Pietro Venier pouvait donc être mesuré à la fois à des œuvres d'apparat de la Sérénissime, à un projet analogue à Rome, et

²⁵ Cf. Setton, Venice, Austria (op. cit. 21), s. v. dans l'index. D'après les *Arbori de' patritii veneti* (n. 23), Lorenzo Venier était issu de la ligne *di San Moisè* ou *alli Gesuiti*.

²⁶ Les préoccupations concernant les esclaves vénitiens outre-mer ont également pu jouer un rôle. Cf. à ce propos Robert C. Davis, *Slave Redemption in Venice, 1585–1797*, in : *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297–1797*, éd. par John Martin et Dennis Romano, Baltimore/Londres 2000, p. 454–487.

²⁷ Cf. Enrico Colle, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milan 2000, p. 94–95 et p. 96–99 (voir aussi p. 114, p. 168–169 et p. 186 pour d'autres meubles ornés d'esclaves ou d'Africains). Voir aussi Rolf Michael Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigen Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986 sur les connotations ethniques du marbre dans l'Antiquité romaine, qui peuvent avoir inspiré un usage similaire de l'ébène à l'époque moderne.

²⁸ Voir cependant les remarques critiques de Massimo De Grassi, Andrea Brustolon : Gli esordi, in : Spiazzi/De Grassi/Galasso, Andrea Brustolon (op. cit. 2), p. 17–27, ici p. 17–19.

²⁹ Leurs rapports au sénat ont été publiés dans Luigi Firpo (Éd.), *Relazioni di ambasciatori veneti al senato...*, 14 t., Turin 1965–1996, ici t. 7 : *Francia 1659–1792*, 1975, p. 439–491 et p. 493–571. Voir pour leur identification les *Arbori de' patritii veneti* (n. 23).

³⁰ Il faut toutefois citer ici une paire de guéridons ou porte-torchères figurant un couple d'Africains au Musée des Arts Décoratifs à Paris (n° d'inv. 38364, a–b), en remarquant que si l'hypothèse de leur attribution à la Vénétie vers 1650–1660 est correcte, il s'agit alors d'un cas précoce.

à Versailles. Il combine en outre les deux motifs locaux plus anciens du Maure comme domestique ou figure de divertissement, et du Turc assujetti.

Mais les Africains sont représentés dans le mobilier des Venier de façon très variée, ce qui conduit plus loin encore. En tant que guéridons, les esclaves sont véritablement exposés, nus et enchaînés. Ils apparaissent non seulement sous le joug des Vénitiens, mais aussi sous la charge de ce qui était posé sur ces meubles. Les fauteuils, dont les Africains portent sur leurs épaules les accoudoirs en forme de branches, les montrent dans un autre travail, et leur nombre imposant leur donnent une présence jusqu'alors inédite. Or le commerce transatlantique des esclaves revêtait alors une importance croissante pour l'Europe. Les figures des meubles faisaient-elles donc également référence à des affaires contemporaines ?³¹ En 1674, Louis XIV avait fondé la Compagnie du Sénégal pour promouvoir l'importation, ou plutôt la déportation, des esclaves africains vers les Antilles. En 1685, alors que Girolamo Venier séjournait à sa cour, il promulgua le *Code noir*, qui fixait les obligations des esclaves et de leurs maîtres. Il s'y trouve un règlement dont la formulation est saisissante dès lors que l'on pense aux esclaves de Brustolon : « Déclarons les esclaves être meubles », y affirme le monarque.³² Ceci veut dire que les esclaves pouvaient être vendus ou légués quel que soit leur lieu de travail ou de résidence, comme des marchandises ou des animaux. Ce concept juridique de *res mobilis*, ou « bien meuble », existait déjà dans la Rome antique et l'expression fut traduite en français au Moyen Âge. Mais c'est précisément au XVII^e siècle que le concept de « meuble » se spécialisa pour désigner plus particulièrement des objets mobiles, aux formes définies, dont on équipait les pièces pour les rendre habitables ou utilisables, selon le sens qui prévaut jusqu'à aujourd'hui.³³

Il est remarquable qu'un même terme – en italien *mobile* – ait pu désigner, vers 1700, aussi bien les esclaves représentés que les meubles les représentant. Il faut y ajouter l'idée apparentée de « mobilier », c'est-à-dire finalement d'un ensemble continu entre humains réifiés et objets à figures. Une telle perspective fait apparaître le mobilier de Pietro Venier sous un nouveau jour. Plus encore :

³¹ Campbell, *Balancing Act* (op. cit. 19) a bien montré que la crédence, en particulier, doit être comprise comme un symbole du caractère précaire des interprétations de la situation affaiblie de Venise dans le contexte de la globalisation du début de l'époque moderne.

³² Cf. Louis Sala-Molins, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris 2012, p. 172.

³³ Cf. Rey, *Dictionnaire* (op. cit. 13), ici t. 2, p. 2224–2225.

à travers de nombreux détails, Andrea Brustolon a fait de l'idée de mobilité, qui fonde la notion de « meuble », le véritable thème de son œuvre. L'identification réifiante des corps africains au bois d'ébène trouve un écho paradoxal dans la sculpture du buis imitant des branches fraîchement coupées. Les figures d'esclaves ne semblent pas seulement passives comme des meubles ou parties de meubles, mais paraissent réagir à leur environnement par leurs attitudes et leurs étonnants yeux de verre. Sous tous les angles de vue, les figures luttent pour leur équilibre, tandis que leur feinte mobilité est soulignée, autant que limitée, par les chaînes et les fardeaux. Sur qui regarde ou utilise ces meubles, les corps figurés produisent encore des effets de mouvement, pour peu que l'on se laisse émouvoir par leur beauté et leur nudité, que l'on mesure à eux sa stature et ses gestes, que l'on compare sa peau à la couleur de l'ébène, ou tout simplement que l'on se sente effectivement digne de s'asseoir. Les chaînes pendant du cou des Africains et tombant à leurs pieds peuvent enfin être tenues pour un emblème de tout ceci : monoxyles, c'est-à-dire sculptées dans de longues pièces de bois – ici le buis – et non assemblées, elles sont, à la différence des corps, mobiles dans la main et même étonnamment légères. Les visiteurs du musée sont tentés de les toucher, malgré l'interdiction, et leur effet ne devait pas être moins surprenant au temps des Venier. Le *portego* de leur palais était ainsi un lieu complexe où le mouvement des corps instaurait des échanges symboliques autant qu'il les mettait en scène. Les meubles n'y étaient pas seulement l'objectivation dégradante, en bois d'ébène, de la soumission d'Africains : ils contraignaient physiquement à leur tour, jour après jour, les habitants de la maison et les visiteurs à des comportements spécifiques et façonnaient aussi leurs représentations, très subjectivement.³⁴

³⁴ Sur le rapport entre « objet » et « sujet » à propos de la représentation d'Africain(e)s sur des objets historiques européens, cf. Gisela Schäffer, *Schwarze Schönheit. „Mobrinnen-Kameen“*. *Preziosen der Spätrenaissance im Kunsthistorischen Museum Wien. Ein Beitrag aus postkolonialer Perspektive*, Marbourg 2009, en particulier p. 94–96 ; Adrienne L. Childs, *Sugar Boxes and Blackamoors. Ornamental Blackness in early Meissen Porcelain*, in : Cavanaugh/Yonan, *The Cultural Aesthetics* (op. cit. 19), p. 159–178. Voir aussi dans des contextes actuels Maruška Svašek (Éd.), *Moving Subjects, Moving Objects. Transnationalism, Cultural Production and Emotions*, New York/Oxford 2012.

Rémanences de l'esclavage : « bois d'ébène » et ebony, XIX^e–XXI^e siècles

Les images d'ébène d'Andrea Brustolon font écho aujourd'hui à des représentations plus tardives de l'esclavage, liées au commerce triangulaire qui au XVIII^e siècle atteignit son apogée dramatique avec la déportation de millions d'Africains vers l'Amérique.³⁵ L'artiste américain Fred Wilson a conçu en ce sens sa contribution à la Biennale d'art contemporain de Venise en 2003, portant au grand jour, pour la critiquer, la présence encore très forte à Venise des images orientalisantes de Maures.³⁶ Mais les esclaves d'ébène du palais Venier ont aussi une résonance toute particulière. Si l'on entre en effet le mot-clé anglais *ebony* dans un moteur de recherche, on ne voit guère de bois d'ébène, mais en revanche beaucoup de femmes noires, jeunes et pour la plupart très dévêtues. L'un des premiers résultats montrait à un moment donné une actrice nue, enceinte, sur une couverture du mensuel afro-américain qui porte précisément le nom d'*Ebony* et dont le slogan publicitaire proclame « It's more than a magazine, it's a movement »³⁷. En ajoutant au critère *ebony* celui de *slave*, on atteint le domaine explicitement sexuel.³⁸ Fierté ethnique, mise à l'honneur de la beauté noire et commercialisation de fantasmes de soumission se rencontrent donc autour de la notion d'« ébène », dans un puissant flux d'images. Il est ainsi pertinent, pour conclure cette étude, de retracer l'histoire de cette association encore si virulente entre le bois d'ébène et les Noirs.

Un véhicule important de ce fait de langue semble avoir été, au début du XIX^e siècle, le vocabulaire des derniers Français marchands d'esclaves. Révélatrice à cet égard est une nouvelle publiée en 1829 par Prosper Mérimée (1803–1870), *Tamango*. Considérée comme « la plus importante représentation littéraire en français du commerce des esclaves, et sans doute tous médiums confondus la

³⁵ Cf. sur le commerce transatlantique des esclaves Olivier Pétér-Grenouilleau, *Les traites négrières. Essai d'histoire globale*, Paris 2004.

³⁶ Il a toutefois ignoré les figures de Brustolon. Cf. Fred Wilson/Kathleen Goncharov (Éd.), *Fred Wilson. Speak Of Me As I Am*, cat. exp. Biennale di Venezia, The United States Pavilion, Cambridge (Mass.) 2003.

³⁷ Cf. aussi à propos du magazine pour enfants qui accompagna *Ebony* de 1973 à 1985 Laretta Henderson, *Ebony Jr! The Rise, Fall, and Return of a Black Children's Magazine*, Lanham (Md.) 2008. Le magazine français pour jeunes filles *Miss Ébène* paraît depuis 2001.

³⁸ J'ai cependant constaté un déplacement vers des images référant à l'histoire de l'esclavage depuis la sortie du film *Twelve Years a Slave* de Steve McQueen en 2013.

représentation la plus influente du commerce français des esclaves »³⁹, elle est citée dans le *Trésor de la langue française* à titre d'attestation au sens d'« esclave » du terme « bois d'ébène »⁴⁰. Le héros éponyme, Tamango, est un Africain vendeur d'esclaves ; réduit lui-même en esclavage, il conduit une révolte sur le bateau qui le mène vers l'Amérique. Ce texte fut écrit dans une situation spécifique : la traite négrière avait été interdite en France en 1815 mais était encore tolérée, malgré la pression des Anglais qui montaient la garde sur les côtes de Guinée. L'esclavage lui-même ne serait aboli qu'en 1833 dans les colonies anglaises et en 1848 dans les colonies françaises. La désignation des esclaves comme « bois d'ébène » fait explicitement référence, dans *Tamango*, à cette situation de poursuite illégale de la traite :

Quand la traite des Nègres fut défendue, et que, pour s'y livrer, il fallut non seulement tromper la vigilance des douaniers français, mais encore, et c'était le plus hasardeux, échapper aux croiseurs anglais, le capitaine Ledoux devint un homme précieux pour les trafiquants de bois d'ébène.⁴¹

Mérimée ajoute à cette phrase une note explicative : « trafiquants de bois d'ébène » serait un « nom que se donnent eux-mêmes les gens qui font la traite ». On peut en déduire d'une part que l'expression n'était pas familière aux lecteurs, et d'autre part que « bois d'ébène » a d'abord été une désignation imposée aux Africains par d'autres. Avant *Tamango*, l'expression apparaît par exemple dans deux lettres de marchands d'esclaves français datant de 1824, telles qu'elles furent publiées en 1826 dans le *Journal de la Société de la Morale chrétienne*, lequel s'engageait contre l'esclavage. On y indiquait alors déjà qu'il s'agissait d'un argot de métier.⁴² Cette publication a pu être la source d'information de

³⁹ Cf. Christopher L. Miller, *The French Atlantic Triangle. Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham 2008, p. 179–245 sur *Tamango* et sa réception, ici p. 179 : « the most important literary representation of the slave trade in French, and perhaps the most influential representation to the French slave trade of any kind ».

⁴⁰ Cf. Paul Imbs (Éd.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789–1960)*, 16 t., Paris 1971–1994 (<http://atilf.atilf.fr/>).

⁴¹ Prosper Mérimée, Tamango, in : id., *Œuvres Complètes*, Paris 1933, éd. par Maurice Levailant, p. 45–78, ici p. 48.

⁴² Ces lettres avaient été découvertes, traduites et publiées une première fois par des abolitionnistes anglais. On supposa lors de la nouvelle traduction qu'*ebony* avait été employé pour l'expression « bois-noir » en usage à Nantes. Réimpression in Marie-Laure Aurence, *Le combat pour*

Mérimée. La métaphore est filée jusqu'au bout dans ce genre de textes, où il est question de « bois-noir », d'« ébène », mais aussi de « souches » et de « bûches ». Elle constituait un euphémisme servant de camouflage : un texte abolitionniste imprimé à Paris en 1828, que Mérimée connut probablement aussi, explique que de tels termes étaient également utilisés dans des contrats d'assurance illégaux sur les chargements d'esclaves et dans des prospectus publicitaires distribués dans les ports français.⁴³ Ceci ne suggère aucunement que l'expression « bois d'ébène » ait circulé avant l'interdiction du commerce des esclaves, comme le *Dictionnaire historique de la langue française* l'affirme pour le XVIII^e siècle.⁴⁴ Quoiqu'il en soit, la propagande abolitionniste aura fait connaître cette expression, dans le but de démontrer l'inhumanité des trafiquants.

Comment les marchands d'esclaves français œuvrant dans l'illégalité au début du XIX^e siècle en étaient-ils venus à traiter de leur marchandise humaine comme de « bois » ? Il est peu probable qu'ils aient eu en tête les guéridons d'ébène en forme de maures apparus vers 1650. Mais les bois précieux constituaient une denrée régulière du commerce atlantique de l'époque moderne, lequel acheminait des armes à feu, du métal ou des biens manufacturés depuis l'Europe vers l'Afrique de l'Ouest, y prélevait des esclaves à transporter vers l'Amérique, et ramenait enfin d'Amérique en Europe du sucre, du rhum et du coton. Après avoir servi à la fixation des marchandises sur les bateaux, à réparer ceux-ci ou à les lester, des troncs d'arbres furent transformés en meubles, notamment dans des villes portuaires telles Nantes ou Bordeaux, du XVII^e au début du XIX^e siècle.⁴⁵

la liberté des noirs dans le Journal de la Société de la Morale chrétienne, 2 t., Paris 2011, ici t. 1, 1822–1825, p. 8–9 et p. 30, indication p. 8 : « C'est le nom que, dans l'argot de leur métier, les négociants négriers donnent aux nègres ; on [...] les appelle également, à Nantes, du bois-noir ; peut-être même est-ce le nom que le traducteur anglais a rendu par ebony. ».

⁴³ Joseph Elzéar Morenas, *Précis historique de la traite des Noirs et de l'esclavage colonial*, Paris 1828, p. 397, note sur les expressions « mulot » et « billot d'ébène » : « Termes d'argot employés dans les prospectus d'armement pour la traite, et dans la correspondance des négriers. Billot, souche, bûche, ballot, signifient un noir. » Cf. à ce propos Miller, *The French Atlantic Triangle* (op. cit. 39), p. 206–208.

⁴⁴ Rey, *Dictionnaire* (op. cit. 13), ici t. 1, p. 1155.

⁴⁵ Cf. par exemple Louis Malfoy, *Le meuble de Port. Un patrimoine redécouvert*, Paris 1992 et plus généralement sur le contexte Madeleine Dobie, *Orientalism, Colonialism, and Furniture in Eighteenth-Century France*, in : *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the French and American Past*, éd. par Dena Goodman et Kathryn Norberg, New York/Londres 2007, p. 13–36.

Le plus courant de ces bois était l'acajou,⁴⁶ parallèlement à de nombreuses autres essences comme le palissandre ou l'amarante. L'ébène, en revanche, paraît avoir été plus rare. Mais dans ce contexte, les marchands d'esclaves ont pu juger avantageux de désigner leur « marchandise » noire et exotique, dont la légitimité était remise en cause, par le nom d'une autre dont le commerce ne serait critiqué que beaucoup plus tard – pour des raisons d'écologie. L'expression « bois d'ébène » a pu n'être utilisée à propos d'une époque antérieure qu'à partir du moment où les abolitionnistes la révélèrent au public. Il est certain en tous cas qu'au-delà de *Tamango* et notamment au xx^e siècle, elle fut reprise dans de nombreux titres de la littérature scientifique ou de vulgarisation retraçant en français l'histoire du commerce des esclaves.⁴⁷ Le célèbre reporter français Albert Londres (1884–1932), particulièrement engagé, publia par ailleurs en 1929 un récit de voyage intitulé *Terre d'ébène (la traite des Noirs)* où il dénonçait la politique coloniale française au Congo. Il s'indignait notamment du travail forcé sur le chantier de la ligne de chemin de fer du fleuve Congo à l'océan Atlantique, qui causait la mort de nombreux ouvriers : le titre *Terre d'ébène* affirmait clairement que l'esclavage, malgré son interdiction, n'avait pas cessé.⁴⁸ C'est à ce même chantier congolais que fit allusion Jacques Roumain, écrivain et homme politique haïtien, dans un recueil de poésies intitulé *Bois-d'ébène*, paru à titre posthume en 1945. Il y comparait les cadavres des Africains à des traverses d'ébène sur la voie du chemin de fer : « Mais je sais aussi un silence / un silence de vingt-cinq mille cadavres nègres / de vingt-cinq mille traverses de Bois-d'Ébène / Sur les rails du Congo-Océan. »⁴⁹

⁴⁶ Cf. sur l'histoire de ce bois en Amérique du Nord Jennifer Anderson, *Mahogany. The Costs of Luxury in Early America*, Cambridge (Mass.) / Londres 2012.

⁴⁷ Le cinquantième anniversaire de la mort de Mérimée en 1920 avait également attiré l'attention sur *Tamango* : Miller, *The French Atlantic Triangle* (op. cit., 39), p. 219. Cf. Emmanuel Bourcier, *Le bois d'ébène*, Paris 1934 ; Gaston Martin, *Négriers et bois d'ébène*, Grenoble 1934 ; Pierre Pluchon, *La route des esclaves. Négriers et bois d'ébène au XVIII^e siècle*, Paris 1980 ; François Bourgeon, *Le Bois d'Ébène*, Bruxelles 1984 (une bande dessinée) ; Laurent Estève, *Montesquieu, Rousseau, Diderot. Du genre humain au bois d'ébène. Les silences du droit naturel*, Paris 2002 et aussi Catherine Molineux, *Faces of Perfect Ebony. Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain*, Cambridge (Mass.) / Londres 2012.

⁴⁸ Albert Londres, *Terre d'ébène (la traite des Noirs)*, Paris 1929.

⁴⁹ Jacques Roumain, *Bois-d'ébène*, Port-au-Prince 1945 ; réimpression in id., *Œuvres complètes*, éd. par Léon-François Hoffmann, Nanterre 2003, p. 55–60, ici p. 57.

Le mouvement littéraire et politique francophone de la « négritude », développé entre les deux guerres mondiales et célébrant le fait d'être « Noir », favorisa peut-être le retournement de la référence à l'ébène en une valeur positive, à laquelle les descendants d'esclaves purent s'identifier. Mais cette transformation était en fait plus ancienne. On la doit vraisemblablement avant tout au clerc et historien anglais Thomas Fuller (1608–1661), dont un livre paru en 1642, *The Holy State and the Profane State*, édictait des règles de comportement. On y lit que le « Good Sea Captain » capturant un navire ne devrait pas jeter les « negroes or savages » par-dessus bord, et considérer même « the blackest Moors » comme les images de Dieu taillées dans de l'ébène, comme il aurait pu s'agir d'ivoire.⁵⁰ À l'instar des images matérielles d'Africains sculptés dans l'ébène, l'idée contenue dans l'expression « God's image cut in ebony » remonte donc au XVII^e siècle ; cette dernière semble avoir largement circulé au XIX^e siècle, notamment via des citations du livre de Fuller⁵¹, et a probablement inspiré le nom du magazine *Ebony* fondé aux États-Unis en 1945. La référence à l'ébène s'est diffusée depuis lors plus largement encore, en perdant sa référence chrétienne et en tant que terme avant tout esthétique – alors que les mots *Colored*, *Negro*, *Black* et *African-* ou *Afro-American* dominaient la discussion politique sur la désignation, et surtout l'auto-désignation des descendants d'esclaves africains en Amérique.⁵² Le succès du

⁵⁰ Thomas Fuller, *The Holy State and the Profane State*, Cambridge 1642, nombreuses éditions, par exemple Londres 1840, p. 105 : « [...] our [good] captain counts the image of God nevertheless his image cut in ebony as if done in ivory, and in the blackest Moors he sees the representation of the King of Heaven. » La fonction valorisante de la référence à l'ébène, en l'occurrence associée au jais, apparaît également clairement dans *Oroonoko : or, the Royal Slave. A True History* de Aphra Behn (1610–1689), une fiction précoce sur l'esclavage parue à Londres en 1688 : « His [Oroonokos] face was not of that brown rusty black which most of that nation are, but of perfect ebony, or polished jett. » Réimpression in Philip Henderson (Éd.), *Shorter Novels. Seventeenth Century*, London 1930, p. 145–224, ici p. 154. Cf. aussi Roxann Wheeler, *The Complexion of Race. Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphie 2000.

⁵¹ Cf. par exemple le livre abolitionniste de Henry Gardiner Adams (Éd.), *God's Image in Ebony. Being a Series of Biographical Sketches, Facts, Anecdotes, etc., Demonstrative of the Mental Powers and Intellectual Capacities of the Negro Race*, Londres 1854, avec une référence à Fuller p. 2, ainsi que l'ouvrage missionnaire de Thomas Herbert Darlow, *God's Image in Ebony*, Londres 1912, avec une citation p. ii.

⁵² Cf. Lerone Bennett Jr., What's in a Name? Negro vs. Afro-American vs. Black, in : *Ebony* 23 (1967), p. 46–54 ; David M. Rakky, The Semantics of Negritude, in : *American Speech* 45 (1970), p. 30–44 ; John Baugh, The Politicization of Changing Terms of Self-Reference among American

terme *ebony* pour désigner une spécialité pornographique est pour sa part probablement récent. Si elles sont sado-masochistes, *interracial* ou les deux ensemble, de telles images conçues et perçues comme transgressives jouent certainement un rôle quant au traumatisme collectif de l'esclavage, aussi bien pour les descendants des victimes que pour les héritiers des coupables, et pour eux peut-être plus encore. Cet aspect ne peut être qu'évoqué ici.⁵³ Le fantasme des Africains esclaves et amoureux, en tous cas, ne constitue pas une nouveauté : dès 1609, une pièce de théâtre fut présentée à la cour de France sous le titre de *Boutade des mores esclaves d'amour, délivrez par Bacchus*⁵⁴. Elle imaginait des sauvages étrangers réduits en esclavage par Cupidon, qui non contents d'avoir fait le voyage pour la seule grâce de ces dames, chérissaient aussi les chaînes qui les liaient. Bacchus arrivait, les invitait à boire et par là les délivrait – un mélange de douleur, de désir et de plaisir qui devait également régner à Venise dans la maison Venier.

Bibliographie

- Alberici, Clelia, *Il mobile veneto*, Milan 1980.
- Anderson, Jennifer, *Mahogany. The Costs of Luxury in Early America*, Cambridge (Mass.)/Londres 2012.
- Aurence, Marie-Laure, *Le combat pour la liberté des noirs dans le Journal de la Société de la Morale chrétienne*, 2 t., Paris 2011.
- Bassi, Elena, *Palazzi di Venezia. Admiranda urbis Venetae*, Venise 1976.
- Baugh, John, The Politicization of Changing Terms of Self-Reference among American Slave Descendants, in : *American Speech* 66/2 (1991), p. 133–146.
- Barbaro, Marco/Tasca, Antonio, *Arbori de'patritii veneti*, manuscrit, Archivio di Stato di Venezia, Misc. Cod., s. I : Storia veneta, nn. 17–23.
- Bennett Jr., Lerone, What's in a Name? Negro vs. Afro-American vs. Black, in : *Ebony* 23 (1967) p. 46–54.

Slave Descendants, in : *ibid.*, 66/2 (1991), p. 133–146. Il est remarquable que le mot *ebony* soit ignoré dans ces articles – même dans la revue *Ebony*. Cf. aussi Serge Daget, Les mots esclave, nègre, Noir, et les jugements de valeur sur la traite négrière dans la littérature abolitionniste française de 1770 à 1845, in : *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer* 60/221 (1973), p. 511–548.

⁵³ Pour une réflexion dans cette direction : Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Sklavenmarkt in K. Zur Verkörperung verleugneter Erinnerung in der Malerei des Orientalismus, in : *id./Hölz, Weiße Blicke* (op. cit. 9), p. 37–53. Cf. aussi David Marriott, On Racial Fetishism, in : *Qui Parle. Critical Humanities and Social Sciences* 18/2 (2010), p. 215–248.

⁵⁴ Un cahier de trois pages contenant le texte fut imprimé : *Boutade des mores esclaves d'amour, délivrez par Bacchus*, s.l.n.d., conservé à la Bibliothèque nationale de France à Paris.

- Behn, Aphra, *Oroonoko: or, the Royal Slave. A True History*, Londres 1688 ; réimpression in *Shorter Novels. Seventeenth Century*, éd. par Philip Henderson, Londres 1930, p. 145–224.
- Bindman, David/Boucher, Bruce/Weston, Helen, *The Theater of Court and Church. Blacks as Figures of Fantasy*, in : *The Image of the Black in Western Art*, 5 vol., Cambridge (Mass.)/Londres 1979–2014, vol. 3 : *From the “Age of Discovery” to the Age of Abolition. The Eighteenth Century*, éd. par David Bindman et Henry Louis Gates Jr., 2011, p. 17–76.
- Bos, Agnès, *Meubles et panneaux en ébène. Le décor des cabinets en France au XVII^e siècle*, Paris 2007.
- Bourcier, Emmanuel, *Le bois d'ébène*, Paris 1934.
- Bourgeon, François, *Le Bois d'Ébène*, Bruxelles 1984.
- Campbell, Erin J., *Balancing Act. Andrea Brustolon's “La Forza” and the Display of Imported Porcelain in Eighteenth-Century Venice*, in : *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, éd. par Alden Cavanaugh et Michael E. Yonan, Farnham 2010, p. 107–118.
- Childs, Adrienne L., *Sugar Boxes and Blackamoors. Ornamental Blackness in early Meissen Porcelain*, in : *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, éd. par Alden Cavanaugh et Michael E. Yonan, Farnham 2010, p. 159–178.
- Colle, Enrico, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milan 2000.
- Cordez, Philippe, *Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706)*, in : *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 41/3 (2013), p. 24–41.
- Daget, Serge, *Les mots esclave, nègre, Noir, et les jugements de valeur sur la traite négrière dans la littérature abolitionniste française de 1770 à 1845*, in : *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer* 60/221 (1973), p. 511–548.
- Da Mosto, Andrea, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, 2 t., Rome 1937–1940.
- Darlow, Thomas Herbert, *God's Image in Ebony*, Londres 1912.
- Davis, Robert C., *Slave Redemption in Venice, 1585–1797*, in : *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297–1797*, éd. par John Martin et Dennis Romano, Baltimore/Londres 2000, p. 454–487.
- De Grassi, Massimo/Galasso, Giovanna/Spiazzi, Anna Maria (Éd.), *Andrea Brustolon. 1662–1732. Il Michelangelo del legno*, cat. exp. Palazzo Crepadona Belluno, Milan 2009.
- Dobie, Madeleine, *Orientalism, Colonialism, and Furniture in Eighteenth-Century France*, in : *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the French and American Past*, éd. par Dena Goodman et Kathryn Norberg, New York/Londres 2007, p. 13–36.
- Estève, Laurent, *Montesquieu, Rousseau, Diderot. Du genre humain au bois d'ébène. Les silences du droit naturel*, Paris 2002.
- Favero, Giovanni, *Old and New Ceramics. Manufacturers, Products and Markets in the Venetian Republic in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in : *At the Centre of the Old World. Trade and Manufacturing in Venice and on the Venetian Mainland, 1400–1800*, éd. par Paola Lanaro, Toronto 2006, p. 271–316.
- Firpo, Luigi (Éd.), *Relazioni di ambasciatori veneti al senato ...*, 14 t., Turin 1965–1996, t. 7 : *Francia 1659–1792*, 1975.

- Freschot, Casimiro, *La nobilita' veneta o' sia Tutte le Famiglie Patrizie con le figure de suoi scudi & arme*, Venise 21706.
- Fuller, Thomas, *The Holy State and the Profane State*, Cambridge 1642.
- Gardiner Adams, Henry (Éd.), *God's Image in Ebony. Being a Series of Biographical Sketches, Facts, Anecdotes, etc., Demonstrative of the Mental Powers and Intellectual Capacities of the Negro Race*, Londres 1854.
- Goncharov, Kathleen/Wilson, Fred (Éd.), *Fred Wilson. Speak Of Me As I Am*, cat. exp. Biennale di Venezia, The United States Pavilion, Cambridge (Mass.) 2003.
- Groebner, Valentin, Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert, in : *Zeitschrift für historische Forschung* 30/1 (2003), p. 1–18.
- Havard, Henry, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 t., Paris 1887–1890.
- Hellman, Mimi, Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in 18th-Century France, in : *Eighteenth-Century Studies* 32/4 (1999), p. 415–445.
- Henderson, Laretta, *Ebony Jr! The Rise, Fall, and Return of a Black Children's Magazine*, Lanham (Md.) 2008.
- Imbs, Paul (Éd.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789–1960)*, 16 t., Paris 1971–1994 (<http://atilf.atilf.fr/>).
- Kaplan, Paul H. D., Black Turks. Venetian Artists and Perceptions of Ottoman Ethnicity, in : *The Turk and Islam in the Western Eye*, éd. par James G. Harper, Farnham 2011, p. 41–66.
- Kaplan, Paul H. D., Italy, 1590–1700, in : *The Image of the Black in Western Art*, 5 vol., Cambridge (Mass.)/Londres 1979–2014, vol. 3 : *From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition. The Eighteenth Century*, 3 t., éd. par David Bindman et Henry Louis Gates Jr., 2011, t. 1, p. 93–189.
- Lafont, Anne, How Skin Color Became a Racial Marker : Art Historical Perspectives on Race, in : *Eighteenth-Century Studies* 51/1 (2017), p. 89–113.
- Londres, Albert, *Terre d'ébène*, Paris 1929.
- Macchi, Mauro, *Storia del Consiglio dei Dieci*, Turin 1849.
- Malfoy, Louis, *Le meuble de Port. Un patrimoine redécouvert*, Paris 1992.
- Marriott, David, On Racial Fetishism, in : *Qui Parle. Critical Humanities and Social Sciences* 18/2 (2010), p. 215–248.
- Martin, Gaston, *Négriers et bois d'ébène*, Grenoble 1934.
- Massing, Jean Michel, The Iconography of Mediterranean Slavery in the Seventeenth Century, in : *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, éd. par Elizabeth McGrath et Jean Michel Massing, Londres/Turin 2012, p. 85–120.
- Mazzoni, Maria Donata, Le tecniche di realizzazione degli occhi di vetro nel XVII secolo con particolare riferimento ad Andrea Brustolon, in : *Andrea Brustolon. Opere restaurate. La scultura lignea in età barocca*, éd. par Anna Maria Spiazzi et Marta Mazza, Padoue 2011, p. 77–88.
- Mérimée, Prosper, Tamango, in : id., *Œuvres Complètes*, éd. par Maurice Levaillant, Paris 1933, p. 45–78.
- Miller, Christopher L., *The French Atlantic Triangle. Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham 2008.

- Molineux, Catherine, *Faces of Perfect Ebony. Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain*, Cambridge (Mass.)/Londres 2012.
- Morenas, Joseph Elzéar, *Précis historique de la traite des Noirs et de l'esclavage colonial*, Paris 1828.
- Nies, Fritz, Zum Ursprung von Fr. Guéridon und seiner Geschichte im 17. Jahrhundert, in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 17 (1967), p. 353–364.
- Pastoureau, Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2008.
- Pertegato, Francesco, Ca' Rezzonico : i seggioloni Venier di Andrea Brustolon a Ca' Rezzonico. Restauro conservativo delle tappezzerie ricamate, in : *Bollettino/Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia* N.S. 28 (1983/1984), p. 62–69.
- Pétré-Grenouilleau, Olivier, *Les traites négrières. Essai d'histoire globale*, Paris 2004.
- Phillips, Claude, *Titian*, New York 2008.
- Pluchon, Pierre, *La route des esclaves. Négriers et bois d'ébène au XVIII^e siècle*, Paris 1980.
- Rafky, David M., The Semantics of Negritude, in : *American Speech* 45 (1970), p. 30–44.
- Rey, Alain (Éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris 1992, éd. revue, 3 t., Paris 2007.
- Richelet, César-Pierre, *Nouveau Dictionnaire françois contenant généralement tous les mots, les matières et plusieurs Nouvelles remarques sur la langue françoise*, Cologne 1694.
- Rickenbacher, Eugen, *Über den Wellen bin ich einzigartig. Das Skulpturenprogramm am Heck der ‚Royal Louis‘ (1668)*, Berlin/Munich 2013.
- Roumain, Jacques, *Bois-d'ébène*, Port-au-Prince 1945 ; réimpression in id., *Œuvres complètes*, éd. par Léon-François Hoffmann, Nanterre 2003, p. 55–60.
- Rubin de Cervin, Giovanni Battista, *Bateaux et Batellerie de Venise*, Lausanne/Paris 1978.
- Sala-Molins, Louis, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris 2012.
- Schäffer, Gisela, *Schwarze Schönheit. „Mohrinnen-Kameen“. Preziosen der Spätrenaissance im Kunsthistorischen Museum Wien. Ein Beitrag aus postkolonialer Perspektive*, Marbourg 2009.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, mit Mohrenpage, in : id., *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien*, 2 t., Marbourg 2010, t. 1, p. 249–266.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Sklavenmarkt in K. Zur Verkörperung verleugneter Erinnerung in der Malerei des Orientalismus, in : *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, éd. par Karl Hölz et Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Marbourg 2004, p. 37–53.
- Schmitter, Monika Anne, The Quadro da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art, in : *Renaissance Quarterly* 64,3 (2011), p. 693–751.
- Schneider, Rolf Michael, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986.
- Setton, Kenneth M., *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*, Philadelphie 1991.
- Svašek, Maruška (Éd.), *Moving Subjects, Moving Objects. Transnationalism, Cultural Production and Emotions*, New York/Oxford 2012.
- Wheeler, Roxann, *The Complexion of Race. Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphie 2000.
- Wolf, Katja, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr“. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in : *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, éd. par Karl Hölz et Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Marbourg 2004, p. 19–36.