

Introduction

Tout tableau est un fragment. Portraits exceptés, la légende inventée par Borges d'une carte à la mesure de l'empire dit l'absurdité d'une peinture qui serait l'égal exact de son modèle¹. Cette carte imaginaire aurait valu comme représentation absolue en son lieu. Substituée au modèle, elle aurait évincé toute autre forme d'art. L'impossibilité physique de cette totalité mimétique met en exergue poétique le concept de représentation. Ce texte crucial pour les géographes, le premier de la section *Musée* de Borges, soulève partant deux problématiques qui ont traversé l'histoire de la peinture, celle de son cadre et celle de son lieu d'exposition. La « Carte Démesurée » à l'échelle 1 aurait eu des frontières ou des océans pour bordures.

Fragment cerné par un cadre ou une bordure, tel fut longtemps le sort du tableau en Europe. Si, selon Isidore, « toute image est fiction² », qu'en est-il de son rapport au cadre qui l'accueille ? Dans quelle mesure le décor construit-il le lieu de la peinture ? Le décor est un terme flou, du moins incertain, selon qu'il désigne une partie de l'architecture, le moyen de transmuier un lieu ou l'ornementation d'un objet. Les trois acceptions sont au cœur des recherches qui suivent et il faudra se garder de les confondre. C'est pourquoi le mot n'a pas été retenu pour le titre de cette étude. Partant du postulat que le sens d'une œuvre est lié au décor dans lequel elle s'insère³, on voudrait interroger le rôle séminal du tableau à partir de son entour, dans la mesure où ce dernier est peut-être ce qui permet de justifier avec le plus d'acuité sa présence et sa fonction. Il s'agit d'analyser les effets du cadre, de l'ornement, du décor sur le tableau, puis

de comprendre l'effet de la mise en scène, du dispositif du décor sur le tableau présenté, sur le tableau-représentation.

La tension entre la peinture et le décor dans lequel elle s'inscrit s'articule au regard d'une ultime question : le tableau ne fut-il jamais qu'un ornement ? Chacun selon son point de vue a exposé ou récusé cette idée. La galerie imaginaire, décrite par Philostrate au III^e siècle, met en scène soixante-cinq tableaux dont on ne sait s'ils correspondent à de véritables œuvres peintes ou à des images rhétoriques⁴. L'énigme qu'ils représentent importe moins que le décor imaginaire dans lequel ils prennent place. La galerie, découverte par l'auteur près de Naples, semble n'appartenir à personne. Les peintres ne sont pas davantage nommés. Philostrate, rhéteur et spectateur, décrit les tableaux encastrés dans les murs par un procédé analogue au marouflage, c'est-à-dire dans une disposition fixe et immuable. Les *Eikonès*, images poétiques et métaphoriques de tableaux, s'organisent autour de l'ordre des sujets qu'elles dépeignent. Elles construisent le cadre et le contenu d'un lieu, en deviennent l'élément distinctif et discursif. *Les Images, ou Tableaux de platte peinture*, selon le titre de la traduction en français donnée par Blaise de Vigenère en 1578, sont le sujet du commentaire et, par là même, celui du décor. La galerie vaut à partir des tableaux qu'elle rassemble et présente. Les tableaux sont ce qui orne le lieu, lui donne sa valeur et son décorum, si insaisissables soient-ils.

Or l'on a souhaité étudier cette première articulation entre tableau et décor en regard de son rapport à l'Orient à partir d'une question : en quoi et comment la présence réelle ou fantasmée de l'Orient a-t-elle modifié le champ de la peinture, du point de vue de l'exécution des tableaux et de leur présentation ? Entendons d'emblée l'Orient le plus lointain, soit l'Asie orientale, qu'on ne nomme pas encore au XVIII^e siècle Extrême-Orient. Cette proposition, l'incidence de cet Orient sur la peinture occidentale, sur la destination et la fonction dont elle est investie à l'époque moderne, repose sur l'hypothèse que la connivence entre la rocaïlle et la chinoiserie est à l'origine d'un autre phénomène que celui de l'emprunt de motifs décoratifs, bien plus vaste que la représentation d'un exotisme, et qu'elle est responsable au contraire d'une reconfiguration de l'espace dépeint et de sa place dans le décor. Se pourrait-il que l'une des raisons profondes qui ont conduit au passage de la peinture au tableau en Occident soit liée à la conception orientale de l'espace dépeint ou façonné dans la nature ? Telle est l'idée qui donne lieu à cet essai.

Traiter dans leurs rapports la peinture européenne et l'Asie orientale du point de vue de l'histoire de l'art impose de s'inscrire dans la lignée

des travaux historiques et anthropologiques sur les liens entre Orient et Occident et l'emploi de ces deux catégories. Dans un texte fondateur des études postcoloniales, Edward Saïd définit en 1978 la création par l'Occident d'un Orient, celui du Proche-Orient arabo-musulman, à partir de l'expédition napoléonienne de 1798 en Égypte, puis de la monumentale *Description de l'Égypte* en dix-neuf volumes qui en découle⁵. L'orientalisme qui donne son titre à l'ouvrage est analysé comme la fabrication d'un savoir occidental sur une altérité méprisée, ignorée et désincarnée, un savoir colonial, prélude à la conquête d'Alger. Aucun savant, aucun poète n'est réellement allé à la rencontre de l'Autre. Même si quelques historiens critiques ont argué que l'orientalisme commençait dès le xvi^e siècle, ce terme, qui englobe aussi les formes littéraire et picturale du romantisme, sera absent d'une étude portant sur le xviii^e siècle. L'anachronisme du mot à nos yeux n'en est pas la seule raison. En réalité, la place que l'on donne à l'Orient est assez éloignée de celle qu'on lui assigne dans les études postcoloniales, dans la mesure où la réception des formes d'art orientales relève en effet non pas d'un simple assentiment au goût exotique, mais au contraire de l'appréciation de valeurs esthétiques différentes. C'est peut-être là ce que l'on souhaite apporter de plus neuf.

L'histoire globale ou connectée, issue de la pensée anglo-saxonne postcoloniale, permet de retracer la complexité des échanges et des différences entre Asie et Occident tout en effaçant d'une part la dichotomie réductrice de certains schémas et en réduisant de l'autre les incommensurabilités culturelles⁶. Parmi ses apports, elle souligne l'utilité d'étudier à partir d'elles et pour elles les marges et de montrer combien la notion d'exotisme est d'abord occidentale. Dans cette veine, *L'Histoire à parts égales* de Romain Bertrand autour des *Récits d'une rencontre Orient-Occident*, qui entend maintenir «la part égale entre les deux univers» en leur conférant «une égale dignité documentaire», révèle à quel point l'Asie et l'Occident sont tout autant exotiques et porteurs d'étrangeté⁷. La valeur heuristique de cette manière d'écrire l'histoire a hélas peu d'applications pour la période étudiée, puisqu'il n'y a pas au xviii^e siècle à proprement parler de rencontres entre les artistes de ces deux mondes. Les rares exceptions sont la présence à la cour de Pékin de peintres jésuites et le voyage à Londres d'un sculpteur chinois, Tan Chet-qua⁸. Nulle possibilité d'exploration symétrique ainsi, puisque l'image de l'autre se construit en Europe à travers les récits des voyageurs, tout comme celle, féerique, des jardins chinois que si peu d'Européens ont vus. Les objets et les idées qui pénètrent chacun des deux mondes obéissent de même à des rapports asymétriques

car, si les artistes européens pouvaient choisir parmi les millions d'objets orientaux importés ceux qui répondaient à leurs horizons d'attente, les artistes chinois et japonais ne disposaient que de ceux que les voyageurs apportaient avec eux. Patrick Boucheron citait ainsi Gilbert Dagon pour rendre hommage à son enseignement sur l'Orient byzantin : « L'Orient est toujours une direction, tandis que l'Occident est une butée⁹. » C'est la manière dont les objets asiatiques « butent » précisément sur l'Occident et sur son mode de représentation du monde et la façon dont les artistes européens les énoncent et les transforment qui nous importent.

Parmi les théories postcoloniales, ou plus exactement d'un *au-delà* colonial, le concept d'hybridité culturelle développé par Homi K. Bhabha nous paraît être des plus féconds en ce qu'il permet de saisir toute l'ambivalence de l'imitation et de la réappropriation¹⁰. Le titre de son dernier chapitre, « Comment la nouveauté pénètre le monde? », peut servir de mot d'ordre. Car c'est bien à partir de la réflexion sur les formes d'art orientales et leur assimilation que les artistes européens s'émancipent à la fois d'une certaine construction de l'espace, d'un rapport entre les arts et ainsi d'une ascendance architecturale sur l'exposition de la peinture. Selon Homi K. Bhabha, « c'est en ce sens que la frontière devient l'endroit à partir duquel quelque chose *commence à être* [...] »¹¹.

L'acuité de ces études a nécessairement infléchi les travaux d'histoire de l'art et de sinologie consacrés aux rapports entre l'Orient et l'Occident¹² et à l'image de l'autre de part et d'autre de ces mondes, comme le montre l'historiographie¹³. La remise en cause de la notion d'exotisme, si elle n'évince pas les analyses qui ont porté sur sa représentation, requiert de prendre plus de distance avec les travaux récents en dépit de leur richesse documentaire. L'impertinence historique de l'exotisme correspond en effet souvent à un jugement de valeur sur les œuvres et ne permet pas de rendre compte de l'hybridation complexe qui s'est nouée entre les productions orientales et occidentales. Si l'adjectif « exotique » existe pour la période étudiée et peut parfois désigner un objet ou une technique venus d'ailleurs, il n'est à notre connaissance jamais utilisé pour qualifier une production artistique ou un goût, ni revendiqué par les artistes. Le terme d'« exotisme » apparaît ainsi davantage comme une entrave que comme une aide à la réflexion. Les propos de James Elkins sur l'histoire globale de l'art et le discours occidental sur l'art non occidental rappellent l'importance d'éviter ces écueils et la prudence que requiert la construction d'un regard sur toutes les formes sensibles, en particulier lorsqu'elles appartiennent à des mondes sans commune mesure entre eux¹⁴.

La chinoiserie de décor est le seul type ornemental introduit d'Asie à l'époque moderne dans l'art occidental. C'est la raison pour laquelle on ne saurait étudier le décor sans retenir la curiosité pour l'Orient et le rôle que joua la découverte de ce monde lointain dans la transformation de cet art au XVIII^e siècle. La civilisation orientale se situe à l'extrême pointe du monde, à la périphérie de son exploration. L'Orient, source de mille beautés et de richesses infinies, fut à la fois l'objet de convoitise, de fantasmes et de fascination. De l'art asiatique, tout est sujet pour le goût de l'ornement et l'étude du décor témoigne de la place importante qu'il a prise. Cependant, si les motifs empruntés à l'art oriental pour les objets décoratifs ont été analysés¹⁵, l'on connaît peut-être moins ceux que la peinture lui doit. Les premiers exemples de chinoiseries en Europe ont été peints par Antoine Watteau. Ainsi s'écrivent deux histoires mêlées, celle du «goût chinois» et celle du devenir des arts dits «mineurs», face à deux modes de représentation du monde.

Si la peinture s'entend en soi comme fragment, sa place et sa présentation, le rôle décoratif qu'on lui assigne ou non dans les appartements au temps du rococo relèvent peut-être moins d'une nouveauté singulière que de l'histoire de la période moderne. Le XVIII^e siècle n'a pas totalement inventé une mise en œuvre du tableau qui se détache des dispositifs antérieurs, mais il fait vaciller la prééminence du décor sur la peinture qui prévalait aux siècles précédents. Faire l'économie de cette question, c'est donc nier une part cruciale de la production picturale et de la réflexion des hommes qui les conçurent et les exécutèrent. La réception de tableaux pour eux-mêmes chez quelques collectionneurs singuliers écarte en réalité tout un pan de la destination de la peinture d'alors. Si l'on ne peint pas de la même manière un tableau de cabinet et un tableau destiné à un décor, que s'est-il passé exactement entre la galerie de Fontainebleau et l'hôtel de Soubise? Le XVIII^e siècle paraît renouveler cette interrogation autour d'un nouveau rapport des murs au plafond, d'espaces différents dévolus à la peinture. La question implexe, au sens où elle est obligée de satisfaire à des intérêts opposés, de savoir auquel des arts il incombe désormais de dresser l'ordonnance d'une pièce tient justement au fait que l'on ne peut réduire le décor à un seul schème. La transformation du rôle du tableau tient peut-être à un renversement des rôles. Soudain, le tableau semble justifier le décor avant de l'éluder, c'est peut-être là toute l'équivoque d'un décor.

Parallèlement aux travaux importants menés sur les décors français du Siècle d'or¹⁶, le décor intérieur de la première moitié du XVIII^e siècle a fait

l'objet d'ouvrages fondamentaux, mais dans lesquels il est le plus souvent lu à travers le prisme architectural. Fiske Kimball a le premier tenté de préciser l'origine et le développement du style « rococo », d'étudier la nature et la forme esthétique des œuvres¹⁷. Il examine ainsi successivement les acteurs et leurs travaux, en évinçant toutefois les arts majeurs lorsqu'ils ne jouent pas un rôle de premier plan, donc en éliminant toute analyse picturale des éléments peints. À sa suite, Bruno Pons a repensé la question du décor en centrant son propos autour des sculpteurs ornemanistes et du cas particulier des Bâtiments du roi¹⁸. Selon lui, les boiseries peintes et sculptées constituent l'élément le plus caractéristique et le plus essentiel du décor mural de la première moitié du XVIII^e siècle. Peter Fuhring reprit ensuite à travers l'étude de Juste Aurèle Meissonnier la question du style rocaille, en présentant une œuvre, celle d'un orfèvre et architecte, tout en s'attachant à rendre compte de l'organisation du travail de décoration¹⁹. Ces recherches importantes autour de la place et du rôle de l'ornement au XVIII^e siècle ont guidé l'analyse de l'œuvre de Gilles Marie Oppenord par Jean-François Bédard²⁰.

La valeur de cet art dans le tissu social du XVIII^e siècle a également été largement étudiée. Thomas Crow, dans un ouvrage qui dépasse de loin la question des arts décoratifs, considère le signe que constitue l'arabesque parmi les motifs des nouvelles formes de peinture²¹. De son côté, Katie Scott examine les formes et les fonctions de la décoration intérieure ainsi que les relations entre celle-ci et le statut de ses commanditaires²². Ce sont donc les modifications idéologiques auxquelles le décor correspond qui sont retenues. Les travaux de Mimi Hellman sur l'hôtel de Soubise s'inscrivent dans cette lecture sociologique²³. Si ces livres représentent des outils précieux, la peinture n'y a que peu de part et ne bénéficie d'aucun travail de synthèse. Parmi les monographies de peintres traitant de leurs travaux effectués pour des décors, tels ceux de Nicolas Lancret pour les arts décoratifs ou ceux de Jean-François de Troy du côté de la tapisserie²⁴, l'ouvrage de Marianne Roland Michel sur Jacques de Lajoüe mettait pourtant en valeur l'ampleur du rôle de la peinture dans la création de l'ornement rocaille et soulignait au même moment l'ambiguïté d'un art à la lisière « de la décoration et de la peinture, du tableau et de l'ornement²⁵ ». Or l'ornement est à la mode, il est désormais un domaine établi et largement étudié et on trouvera *in fine* la bibliographie découlant des journées d'étude et colloques qui lui sont consacrés depuis plusieurs années²⁶.

Décorer, c'est recouvrir murs et plafonds, les parer, les orner, les embellir. Dès lors, tout ce qui y prend part est ramené au rang d'article de luxe.

L'origine hybride du décor tient à ce qu'il mêle des productions qui sont du ressort de l'artisanat matériel et des œuvres qui peuvent avoir une valeur d'échange et une valeur imaginaire. Le décor rassemble ainsi des artistes et des artisans qui n'ont pas le même statut et l'étude des marchés de construction et de décor de l'hôtel de Soubise en fournit la preuve²⁷. Peintres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, peintres de l'Académie de Saint-Luc et orfèvres du roi se rejoignent sur de mêmes projets et voient leurs talents combinés. Le caractère polymorphe du décor découle certes de la forme qui lui a été donnée, mais aussi de la répartition du travail entre les artistes, tout autant que de la diversité des œuvres peintes réunies. Pour être vouée au décor, chacune d'elles résulte d'un mode d'exécution différent. Ce sont donc les implications de la mise en place de la peinture dans le décor qui sont soulevées et, réciproquement, celles des ressources qu'offre au décor la matérialité de la peinture.

Comment saisir le paradoxe d'une œuvre par essence colorée dans son absence ou sa fragmentation ? En sa disparition, seuls les poncifs livrent les couleurs du décor et le rôle coloriste qu'y tenait le tableau. Les peintres qui furent sollicités pour des décors comprennent des peintres d'architecture, de paysage, de perspective et de trompe-l'œil mais aussi d'histoire. La difficulté de parler des producteurs de décors réside dans la disparition d'une grande partie de leur production, dans le nombre d'œuvres anonymes et de tableaux en déshérence. Les dessins de panneaux destinés aux boiseries, les estampes et dessins décoratifs qui constituent les projets de peintures à exécuter permettent de retrouver en partie comment tel fragment peint s'insérait dans un décor. Parmi la documentation sur les projets décoratifs dans la France du XVIII^e siècle, les discours qui accompagnent les gravures lors de leur publication tiennent une place importante. Les annonces d'Huquier dans le *Mercur*e montrent en effet comment un éditeur les justifie et si elles étaient destinées à l'usage des artistes ou liées à un projet d'invention. Guides de Paris et descriptions permettent de voir ce qu'on retient alors d'un décor, vies d'artistes et notices de dictionnaire, le statut qu'on accorde à ses acteurs. Les sources lettrées incluent les traités d'architecture, les théories de l'accrochage qui s'articulent autour du tableau ou de l'effet d'ensemble de la paroi et les textes critiques qu'ont consacrés à la peinture insérée dans le décor peintres et hommes de lettres. Les discours sur l'ornement et les modifications dont ils font l'objet à la fin des années 1740 prouvent que le décor ne se conçoit pas sans l'ornement.

Il conviendra ainsi d'interroger la signification des dessins d'ornements et l'usage auquel ils ont pu correspondre. Les cartouches de Lajoüe, de

Cuvilliers, de Toro, de Mondon, « œuvres de pure imagination, sans projet²⁸ », valaient peut-être surtout comme signe d'inventivité, moins comme modèle à exécuter. Au xvii^e siècle, l'ornement l'emporte progressivement sur l'image et sur les sujets figurés. Or il est possible que s'instaure au xviii^e siècle un nouveau rapport entre les arts, visant une meilleure harmonie et à laquelle participent les éléments orientaux. Le nombre de tableaux qui furent exposés au Salon, avant d'être inscrits dans les décors pour lesquels ils étaient destinés, invite à réfléchir sur l'équivoque de la peinture alors. Parce qu'elle est un élément constitutif du décor, il faudra analyser les transformations que le cadre nouveau du xviii^e siècle lui fait subir. La mesure de cet impact sur les éléments peints permet de mieux comprendre le rôle et la fonction du tableau dans le décor, ainsi que les usages différenciés dont il relève. Sans doute le décor est-il un art de la relation. Pour autant, instaure-t-il un parallèle ou *paragone* des arts ? La notion d'effet prélude à tout décor. Aussi l'acte d'y agréger tel ou tel tableau ne peut-il être que signifiant. Lequel des arts joue-t-il le rôle de *parergon* dans un décor qui est lui-même tout entier ornement ? Le projet décoratif peut être composé d'œuvres d'art, mais il n'est pas certain qu'on le conçoive au xviii^e siècle comme telle. Laisser le rôle symbolique assigné aux noms des peintres permet d'étudier comment ils étaient avant tout amenés à enrichir un décor. Il s'agira de voir dans quelle mesure l'ornement était alors porteur de sens et si le tableau recevait sa signification du décor.

La peinture porteuse de sens ou non pose la question de la réception des œuvres. Le vocabulaire technique du décor, qui permet de le décrire presque aussi bien que l'architecture, conduit à une lecture possible de son répertoire formel mais échoue dans celui de sa narration. Du moins au xvii^e siècle, les sujets des œuvres ont nécessité des descriptions qui n'en donnaient pas toujours une explication claire. Ces « peintures vides de sens²⁹ » selon Diderot méritent qu'on les regarde encore. Car si elles furent exemptes de sujet, ce n'était pas là un critère pour les réprouver au xviii^e siècle. De leur temps, les dessus-de-porte et devants de feu, les compositions incorporées dans des trumeaux ont été clairement distingués des tableaux de cabinets, mais on les retrouve accrochés comme ces derniers dans les collections des connaisseurs. Jean de Jullienne choisit de faire graver les décorations de Watteau pour le château de la Muette sous la lettre des *Figures chinoises et tartares*, au même titre que les tableaux de chevalet du peintre. Dans le décor, le caractère individuel de l'œuvre d'art est nié. Elle partage avec le décor qui la contient une commune fin

décorative. Les sommes versées, leur exposition voudraient témoigner de la reconnaissance de ces tableaux comme œuvres d'art. Elles font peut-être le lien entre les ornements et les arts du dessin, permettant aux orfèvres et architectes d'accéder au statut d'artistes et aux objets et aux formes décoratives de se constituer en arts décoratifs. Et dans ce glissement, l'Orient tient sa part.

Le sujet du décor, lié avant tout à l'histoire des formes, soulève ainsi dans son sillage les notions cruciales de présentation et d'œuvre d'art. Au même moment, ses enjeux idéologiques font du décor autre chose que le seul témoignage d'une société, face à un ailleurs dont l'image et la perception se modifient de manière décisive à l'époque moderne. La réception des formes d'art orientales s'inscrit parmi les modes de connaissance de l'Orient dans une Europe impérialiste mais curieuse de ces civilisations très anciennes dont elle cherche à s'appropriier le savoir et le savoir-faire. Pagodes et dragons, pour reprendre le titre homonyme du catalogue cité plus haut, ornements et modèles orientaux ne furent pas que des phénomènes de mode, qu'on les ait reconnus ou non comme objets d'art. Ils mettent en jeu des rapports complexes entre société et culture.

Si les mutations des intérieurs dans la France de la première moitié du XVIII^e siècle ont donné lieu à des études formelles et symboliques, on ne s'est guère intéressé au renversement des valeurs esthétiques dont ils témoignent. Le «grand goût» qui était avant tout lié aux valeurs de l'Antiquité gréco-romaine, avec l'emploi des ordres et de sujets peints empruntés à la mythologie sur les plafonds, même s'il n'est pas complètement abandonné, est cependant battu en brèche au nom d'une nouvelle universalité des valeurs tissée à partir de l'Orient. Ce sont ces nouvelles valeurs qui conduisent à utiliser la peinture dans un autre contexte que celui d'une «fenêtre» ouverte sur le monde ou sur l'histoire, comme le voulait la tradition occidentale depuis Alberti. La mutation des arabesques est du même type. S'éloignant du modèle antique renouvelé par Raphaël des grotesques exemptes de mimesis, les artistes sont amenés à concevoir un nouveau type de peinture non mimétique dans la représentation de l'espace.

Voir si et comment l'utilisation de la peinture comme objet d'évasion peut témoigner d'une ouverture nouvelle, d'une prise de conscience, d'un rapport différent de l'Européen à l'autre et quel est le rôle des artistes dans cette évolution, tels sont quelques-uns des enjeux d'un projet qui ne se limite pas à une question de mode. La chinoiserie est intrinsèquement liée au développement de l'ornement rocaille, mais l'Orient a significativement

davantage qu'un simple exotisme pour les artistes du temps et induit, au contraire, l'acceptation de valeurs esthétiques différentes. Le bouleversement de l'art des jardins occidentaux au XVIII^e siècle, s'il appartient en propre à ses concepteurs européens, naît du mystère suscité par les jardins chinois et de leur connaissance progressive³⁰. La réflexion immense qui en découle sur les rapports entre l'espace, la nature, le paysage et la place de l'homme dans ce qui l'entoure ne pouvait que modifier son expérience de spectateur face à l'œuvre qu'il contemple.

Faire le choix de la non-exhaustivité tient au fait que quelques cas isolés ont peut-être plus de pouvoir sur la sensibilité d'une époque que ce qui semble la définir. C'est à partir d'exemples connus ou moins connus, remarquables plus qu'exemplaires, que l'on a voulu discuter d'une représentation du monde perturbante pour la tradition occidentale. Dessins, estampes, décors *in situ* et démantelés, porcelaines et laques orientaux, intacts ou montés, jardins, meubles et tableaux forment ainsi le corpus de cet essai. L'objectif n'est pas d'apporter des éléments nouveaux sur l'histoire des décors mais de proposer de porter sur eux un autre regard, une lecture peut-être plus esthétique que celle faite habituellement. Il s'agit d'interroger le changement de paradigme dans la construction du goût qu'ont suscité ce renouvellement fondamental du vocabulaire ornemental et la conception des lointains et du vide venue d'Orient, pour que le rôle de la peinture se transforme alors.