

KONGO, BRÉSIL, FRANCE ET COLONIES : LES ENJEUX DU VISIBLE ET DE L'INVISIBLE DANS LA *TENTURE DES INDES* DE LA VILLA MÉDICIS

Cécile Fromont

1a

1a à d
Vues de la *Tenture des Indes* installée dans le Grand Salon de la Villa Médicis, Rome, 2014.



Comme il se doit, sans doute, s'agissant de tapisseries, plusieurs fils s'entrecroisent dans l'histoire de la création et de la réception au cours des siècles de la *Tenture des Indes*, créée au début du XVIII^e siècle et toujours exposée dans les années 2020 dans le Grand Salon de la Villa Médicis à Rome [fig. 1a-d]. Certains de ces fils semblent évidents. Il s'agit bien sûr d'objets décoratifs de grand prestige, marqués, qui plus est, aux couleurs des rois de France : fleurs de lys sur fond azur couronné en haut, au centre, et chiffre du roi sur la bordure du bas. Il est aussi facile, en adoptant le point de vue du spectateur européen du siècle des Lumières au regard duquel les tapisseries étaient destinées, d'admirer ces compositions chatoyantes et leur séduisant mélange de plantes et d'animaux exotiques comme objets esthétiques et épistémiques. On se trouve ainsi plongé dans l'univers des salons princiers ou des cabinets de curiosité européens des temps modernes, ces espaces ancêtres des musées dans lesquels princes, savants et artistes de leurs entourages collectionnaient et étudiaient les merveilles créées par la nature comme par l'homme aux quatre coins du monde¹.

D'autres fils ne se distinguent que plus difficilement en observant les différents tableaux de la tenture. D'où vient cette ménagerie tropicale dont certains des détails sont aussi dignes d'un ouvrage d'histoire naturelle que d'une nature morte ? Qui sont ces personnages qui se fondent dans cette nature luxuriante ? Que sont ces constructions qui se dessinent au centre de la tapisserie intitulée *Les Deux Taureaux*, comme une image dans l'image, nettement encadrée par la barre et le tissu du hamac et vers laquelle pointent toutes les diagonales de la composition : les feuilles des palmiers, les cornes des taureaux, les cannes à sucre empilées dans le chariot ? [fig. 4]

On pourrait aussi se demander – à juste titre – pourquoi l'historienne des cultures visuelles de l'Afrique et des diasporas africaines que je suis serais l'auteure d'un article sur des tapisseries françaises du XVIII^e siècle exposées aujourd'hui à Rome.

Toutes ces questions sont plus que rhétoriques, car elles attirent notre attention sur certains aspects de la tenture longtemps restés invisibles, bien qu'au cœur de cette œuvre pensée, fabriquée et consommée dans les remous de la première modernité, cette période ancrée entre ce que les Européens appelèrent leurs « Grandes Découvertes », commencées à la fin du XV^e siècle, et l'âge des révolutions débutant à la fin du XVIII^e siècle. L'espace qui s'ouvre

lorsque l'on considère les conditions qui ont rendu partiellement ou complètement invisibles certains traits, certains acteurs et certains processus présents ou à l'œuvre dans les tapisseries des Indes est le terrain sur lequel se joue ma contribution. Je me penche ainsi sur le contexte historique de la création et de la provenance de la tenture pour éclairer son statut dans la culture visuelle et la sphère publique contemporaine. Ces deux épisodes de sa biographie – sa création au XVII^e siècle et sa réception au XXI^e siècle – sont intimement liés. Le moment de sa conception la situe au sein d'un contexte historique marqué par les aspirations coloniales et impériales de l'Europe, par la recherche parmi ses élites politiques comme intellectuelles de savoirs botaniques, zoologiques ou encore ethnographiques à l'échelle globale, et par la création concomitante d'un discours visuel appuyant ces entreprises. Le moment de sa réception appartient pour sa part au long et tortueux dénouement de la période coloniale, une ère qui a joué un rôle déterminant dans les relations entre l'Europe et une grande partie du monde depuis les débuts des Temps modernes. Dans cet épilogue, le traitement des images, objets, monuments et collections créés ou assemblés par et pour le projet colonial est un enjeu social et politique déterminant pour l'Europe et ses relations aux autres et à elle-même. La restitution des œuvres spoliées durant les guerres de conquête et sous les régimes coloniaux, la représentation du rapport entre Européens et non-Européens dans l'espace public, la présence de monuments célébrant le rôle dans la mise en place ou le maintien des systèmes coloniaux et impériaux de personnalités historiques, sont autant de sujets dont la résolution sera déterminante tant pour la redéfinition des relations entre l'Europe et les parties du monde qui furent ses colonies que pour la justice sociale au sein de ses propres populations d'origine diverses².

La *Tenture des Indes* est l'un de ces monuments. Elle prend part à un discours visuel structurant l'imaginaire européen de l'autre et de l'ailleurs qui a pris forme aux Temps modernes, de concert avec la construction et la mise en œuvre du projet colonial, de la traite et de l'exploitation esclavagiste atlantique et des idéologies raciales les sous-tendant. Curiosité esthétique et proto-scientifique, mais aussi ambitions de conquête et construction de l'altérité se fondant sur une idéologie raciale se dessinent derrière les motifs de plumes et de plantes intégrés dans les décors des palais européens, y compris italiens, dès l'entrée du continent américain

dans l'histoire européenne, après 1492³. Puis, au long du XVII^e siècle, dans les eaux-fortes d'éditeurs entreprenants et les productions d'objets décoratifs, l'iconographie de l'ailleurs se formalise dans les cartes, estampes, céramiques et étoffes « décrivant ou évoquant » le monde extra-européen, et « inventant l'exotisme » pour un public non plus de patrons princiers, mais de clients dont les aspirations esthétiques et intellectuelles ouvrent un nouveau marché⁴. Plumes, pagnes, turbans, peaux brunes, pagodes et perroquets se sculptent, s'impriment, se fondent, se peignent et se gravent au long du XVIII^e siècle dans les intérieurs nobles et bourgeois reflétant l'impérialisme sans complexes de leurs nations⁵. Le XIX^e et le XX^e siècle verront les motifs et représentations qui auparavant relevaient de l'exotisme se cristalliser en discours pseudo-scientifiques établissant une hiérarchie plaçant l'Europe et les Européens à son sommet⁶. Un demi-siècle après la vague de victoires anticoloniales des années 1960, l'héritage de ces discours sur l'autre est encore bien présent dans le quotidien européen du début des années 2020. Prenons comme exemple les collections de haute couture comme de prêt-à-porter, qui se déclarent régulièrement pour le printemps/été d'inspiration tribale ou ethnique⁷. S'y retrouvent motifs et imprimés se disant inspirés par les cultures visuelles de populations autochtones d'Afrique ou des Amériques, ou par la nature tropicale aux côtés de pièces évoquant les tenues et uniformes du personnel colonial.

J'ai deux buts dans cet article. Le premier est de revenir sur l'origine de la tenture et les sources de son iconographie, dont certaines demeurent encore obscures malgré les nombreuses études dont elle a fait l'objet. Les ouvriers des ateliers royaux des Gobelins, qui ont créé ces tableaux au fil de milliers d'heures de travail, ont tissé, en plus de la laine et de la soie dont sont faites les tapisseries, plusieurs histoires qui s'entrecroisent. L'histoire d'un prince ruiné du nord de l'Europe en quête de reconnaissance et d'argent. Celle de l'intérêt qu'il suscita à la cour de Louis XIV à un moment de son histoire marqué par un vif désir d'expansion coloniale. L'histoire d'une ambitieuse mais éphémère colonie hollandaise au nord-est du Brésil au milieu du XVII^e siècle. Celle, enfin, moins connue, d'un royaume africain converti de sa propre initiative au catholicisme autour de l'an 1500 et dont les efforts diplomatiques dans le monde atlantique sont au cœur des tapisseries⁸.

Mon second objectif est de défamiliariser, de rendre visibles certains motifs issus du projet colonial et impérial de la

1b



1c



1d



France, longtemps restés inaperçus en raison du succès et de la prévalence du discours visuel au service duquel ils ont été conçus. Je chercherai à montrer les ressorts et les implications artistiques, politiques et sociales de cette invisibilité en identifiant et en mettant en perspective les phénomènes historiques qui ont donné le jour à ces motifs et auxquels ils ont, à leur tour, contribué. En cela, j'invite à une réflexion sur la nature, les conditions et les implications de la visibilité et de l'invisibilité de l'histoire coloniale dans les monuments du patrimoine ainsi que, plus largement, dans l'environnement visuel européen des années 2020. Je m'arrêterai enfin sur les conséquences de la manière dont ces objets au lourd bagage historique et au lourd poids social contemporain sont remis en question.

DES TROPIQUES POUR LES SALONS: COLONIALISME, EXOTISME, ET COLLECTIONS PRINCIPÈRES

Les tapisseries de la Villa Médicis font partie d'un ensemble connu sous le nom de *Tenture des Indes*⁹. Ce nom désigne plus précisément deux séries successives produites par les ateliers royaux des Gobelins, les *Anciennes Indes*, tissées dès 1687, et les *Nouvelles Indes*, une composition remaniée produite à partir de 1738. Les *Anciennes Indes* sont formées de huit compositions : *Le Cheval rayé*, *Le Combat des animaux*, *Les Deux Taureaux*, *L'Éléphant* ou *Le Cheval isabelle*, *L'Indien à cheval*, *Le Chasseur indien*, *Le Roi porté*, *Les Pêcheurs indiens*¹⁰ [fig. 2-9]. Les tapisseries aujourd'hui à la Villa forment une série complète (avec deux exemplaires du *Combat des animaux*) des *Anciennes Indes*, ou plus spécifiquement des *Petites Indes*, une version réduite à 4,1 m de hauteur, cadre tissé compris, par rapport aux 4,75 m de la série d'origine, qui devait en permettre une utilisation plus aisée. Réalisée aux Gobelins entre 1723 et 1726, elle constitue le sixième tissage des *Anciennes Indes* et le premier des *Petites Indes*. Elle arrive au Palais Mancini, l'ancienne maison de l'Académie, en 1726¹¹, puis est transférée à la Villa Médicis en 1803. Renvoyée à l'atelier de rentraiture du Mobilier national en 1961¹², la restauration des tapisseries ne sera entreprise que dans les années 1980. Six d'entre elles étaient de retour à Rome en 1988 et furent montrées dans l'exposition *Restaura a Villa Medici* (16 novembre-8 décembre 1988)¹³. Les autres furent restaurées peu après et revinrent à Rome les années suivantes¹⁴. Deux fragments du *Cheval rayé* sont toujours au Mobilier national¹⁵.

Cet aller-retour de Rome à Paris fut à l'origine d'une transformation profonde

pour les tapisseries, tant dans leur forme que dans leur contexte d'exposition. Leur format, qui avait été modifié au cours du temps et des interventions des résidents et administrateurs de l'Académie, est à cette occasion restauré à son état d'origine, celui d'une série de panneaux. Décrochés des murs d'espaces à vocation principalement privée tels que l'appartement de la direction, une chambre ou la salle à manger, elles seront raccrochées dans l'un des lieux les plus publics de la Villa : le Grand Salon et les pièces attenantes, où se tiennent nombre d'événements ouverts au public de l'Académie de France à Rome¹⁶ [fig. 1a-d].

Avant leur décrochage, les tapisseries se trouvaient dans un état de conservation paradoxal. Si leurs couleurs étaient d'une fraîcheur remarquable, leur format avait été modifié pour certaines par la découpe des panneaux et des bordures afin de les adapter à la forme d'une des chambres de l'appartement du directeur, appelées depuis la découverte des fresques en 1962 «de Joseph et de la Genèse»¹⁷ [fig. 10]. Une photographie des archives de la Villa Médicis, de date inconnue, montre l'aménagement de l'une de ces pièces, telle que le collectionneur et historien de l'art Maurice Fenaille l'avait décrite en 1900¹⁸. Les tapisseries forment une scène continue grâce à des raccords peints exécutés par «plusieurs peintres de l'Académie»¹⁹. Leurs bordures coupées sont arrangées en frise autour de la pièce et de l'encadrement de la porte. Le mobilier paraît minuscule par rapport aux personnages et animaux déambulant sous les hauts plafonds. L'effet d'immersion dans le paysage tropical est saisissant. Cet accrochage dix-neuvième fait écho au projet orientaliste de la Chambre turque installée en 1833 par Horace Vernet²⁰. Le réalisme quasi documentaire dans la représentation de chaque élément contribue à créer des scènes pittoresques et atemporelles où se retrouvent les trois absences identifiées par Linda Nochlin comme caractéristiques de l'Orient imaginaire des peintres orientalistes du XIX^e siècle dont Vernet faisait partie : l'absence d'histoire, l'absence des Européens, et l'absence d'art²¹. Dans l'accrochage immersif de la chambre transformant leur composition en une sorte de diorama, les tapisseries forment, y compris par leur apparence trompeuse d'exotisme inoffensif, «un document visuel de l'idéologie coloniale du XIX^e siècle»²². Elles dépeignent un monde associé à l'Afrique et aux Amériques par la présence de personnages à la peau noire, de plantes et d'animaux tropicaux, comme un espace dont les populations seraient en dehors de l'histoire, et dont la nature luxuriante est

prête à être mise en valeur par l'industrie coloniale, qui saura transformer la canne en sucre, l'éléphant en ivoire, le palmier en huile et les corps solides mais nonchalants des personnages en travailleurs.

Au moment de leur envoi à Rome en 1726, les *Anciennes Indes* participaient à une économie esthétique, idéologique et commerciale qui ne relevait pas de l'orientalisme, mais, comme nous le verrons, n'était pas entièrement sans rapport avec ses ressorts politiques et visuels. Elles étaient des objets de luxe recherchés, circulant comme marchandises, mais aussi comme cadeaux diplomatiques offerts stratégiquement par la couronne de France. On les retrouve ainsi de la France à la Chine, au gré des flux et reflux des dynamiques politiques, commerciales et esthétiques jalonnant l'histoire des relations entre l'Europe et le monde aux XVIII^e et XIX^e siècles. Décors de châteaux en France et d'ambassades à l'étranger, elles habillèrent aussi les murs de résidences princières hors de l'Hexagone. Une commande spéciale exécutée entre 1701 et 1718, sur mesure et incluant deux compositions supplémentaires, destinée au grand maître des Hospitaliers de Saint-Jean, fut installée au palais des Chevaliers de Malte où elle demeure jusqu'à ce jour²³ [fig. 11]. Le tsar Pierre le Grand les choisit comme cadeau et souvenir de ses visites en mai 1717 aux ateliers des Gobelins et les fit copier dans ses propres manufactures nouvellement créées à partir de 1720²⁴. Parvenues à Guangzhou en Chine dans les coffres d'un marchand français, quatre des *Grandes Indes* seront achetées comme curiosités par le gouverneur général de Guangdong et Guangxi, Li Shiyao, qui les offrit à son souverain. Elles entrèrent ainsi au Palais d'été à l'européenne de l'Empereur Qianlong de la dynastie Qing en 1771²⁵. L'une d'entre elles, *Le Combat des animaux*, se retrouve aujourd'hui à l'Ashmolean Museum d'Oxford en Grande-Bretagne. L'institution l'a acquise en 1901 des biens du secrétaire de lord Elgin, le général Henry Hope Crealocke, qui écrira plus tard l'avoir «trouvée» dans le Palais d'été durant les guerres de l'Opium, un euphémisme caractéristique des récits de spoliations liées aux campagnes coloniales²⁶.

La popularité de la *Tenture des Indes* se mesure aisément par sa production soutenue pendant plus d'un siècle²⁷. Huit tissages des *Anciennes Indes* entre 1687 et 1732 ont été suivis de sept tissages complets et douze partiels des *Nouvelles Indes*. La sérialité de ces œuvres est une particularité importante pour leur analyse. Chaque tapisserie, mais aussi chaque tissage, comporte des variations plus ou

2



3



4



2
Le Cheval rayé de la *Tenture des Indes*, 6^e série, tapisserie haute lisse, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, 1723-1726, 390 × 401 cm, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis.

3
Le Combat des animaux de la *Tenture des Indes*, 6^e série, tapisserie haute lisse, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, 1723-1726, 399,5 × 327 cm, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis.

4
Les Deux Taureaux de la *Tenture des Indes*, 6^e série, tapisserie haute lisse, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, 1723-1726, 399,5 × 452,5 cm, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis.

5



5

L'Éléphant ou Le Cheval isabelle de la Tenture des Indes, 6^e série, tapisserie haute lisse, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, 1723-1726, 409 × 431,5 cm, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis.

6

L'Indien à cheval de la Tenture des Indes, 6^e série, tapisserie haute lisse, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, 1723-1726, 402 × 288 cm, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis.

7

Le Chasseur indien de la Tenture des Indes, 6^e série, tapisserie haute lisse, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, 1723-1726, tapisserie de lice, 1724-1726, 400 × 285 cm, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis.

6



7





9



8

Le Roi porté de la Tenture des Indes, 6^e série, tapisserie haute lisse, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, 1723-1726, tapisserie de lice, 1724-1726, 296 × 226 cm, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis.

9

Les Pêcheurs indiens de la Tenture des Indes, 6^e série, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, 1724-1726, 398 × 278 cm, Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis.

moins marquées de couleur, de composition, de taille et d'encadrement. De plus, les cartons peints servant de modèles aux lissiers changent à chaque mise en laine, au fil des retouches apportées par les peintres des ateliers pour réparer les traces d'usure laissées par le processus de fabrication. Ces marques sont visibles sur les cartons du *Combat des animaux* [fig. 12].

Les tentures sont donc similaires mais jamais identiques. Leurs différences commencent au moment de leur manufacture et s'accroissent au long de leurs parcours individuels, qui laissent eux aussi leurs traces, matérielles ou immatérielles. Les tentures sont parfois découpées. Elles palissent et s'usent. Elles peuvent aussi être restaurées, réparées, recomposées. Mobiles et transportables relativement aisément, elles s'inscrivent aussi au fil du temps dans différents contextes d'exposition, de collection et d'interprétation, et acquièrent au sein de chacun d'entre eux de nouveaux contours façonnant leur identité individuelle et collective.

Le trait commun des tentures d'une mise en laine à l'autre sont les cartons peints sur lesquels les lissiers fondent leur travail [fig. 12]. Ces peintures sur toile ou papier, patrons à taille réelle pour l'exécution des tapisseries, sont en général des versions agrandies par les cartonnières, les artistes spécialisés dans ce travail, de modèles peints plus petits, qui, eux, sont souvent l'œuvre d'artistes célèbres. Les cartons se présentent en bandes verticales pour faciliter leur utilisation sur le métier à tisser. Ils se dégradent au cours du travail des lissiers et nécessitent régulièrement retouches et réparations. Seuls quelques cartons et fragments de cartons des *Anciennes Indes* existent toujours²⁸. Certains, comme ceux du *Combat des animaux*, ont fait l'objet de restauration pour les stabiliser et les rendre accessibles à la consultation et à l'exposition.

Les modèles pour la *Tenture des Indes* sont issus d'une histoire singulière mêlant un projet d'histoire naturelle à grande échelle, ambition coloniale et goût de l'exotisme. À leur source se trouve Johan Maurits van Nassau-Siegen, un prince allemand qui, âgé et en quête de fonds, offrit en 1679 à Louis XIV dans l'espoir d'obtenir paiement en retour, un «cadeau» de «rarités [*sic*] [qui] représentent tout le Brésil»²⁹. Johan Maurits avait été entre 1636 et 1644 gouverneur général du Brésil hollandais, où il s'était entouré d'artistes et de savants. Le cadeau consistait en quarante-deux peintures réalisées par Albert Eckhout et Frans Post, deux peintres à son service au Brésil, ainsi qu'en spécimens correspondant aux objets et animaux

représentés, y compris un hamac dans lequel le Dauphin se fit balancer³⁰. Les archives écrites se rapportant au don notent la mention par Johan Maurits de la possibilité de créer des tapisseries d'après les tableaux qui, dit-il, s'y prêteraient parfaitement. Eckhout, aidé peut-être de Post, avait en effet déjà créé huit cartons à partir de leurs œuvres brésiliennes que Johan Maurits avait fait tisser en Hollande avant de les prêter en 1652 à l'électeur de Brandebourg Frederick Wilhelm, qui commanda une autre série de tapisseries au lissier Maximilian van der Gucht à La Haye en 1667-1668³¹. Aucun exemple de ces deux mises en laine n'a été identifié ou n'est parvenu jusqu'à nous. Les huit cartons semblent avoir fait partie du cadeau à Louis XIV et être le modèle pour les *Anciennes Indes*.

Le don de Johan Maurits à Louis XIV opérait à plusieurs niveaux. Il s'inscrivait dans les pratiques princières d'échange d'objets luxueux et rares, appréciés pour leur caractère curieux et exotique, et en tant que sources de plaisir esthétique comme de savoirs sur le monde et les hommes. Mais ce cadeau arrivait aussi à point au vu des projets ultramarins du Roi-Soleil. Il fournissait en effet au roi de France une collection d'images et de spécimens qui lui permettrait de donner forme visuellement à ses ambitions coloniales aux Amériques, encore loin d'être réalisées. La canne et le moulin à sucre dans *Les Deux Taureaux*, ainsi que les personnages à la peau noire dont la juxtaposition à ces outils d'exploitation coloniale suggère l'esclavisation, illustrent particulièrement bien les sources du profit économique que la France espérait tirer d'éventuelles possessions américaines.

Jusqu'au règne de Louis XIV, la présence française dans la Caraïbe était le fait d'initiatives privées telles que celles de la Compagnie des Îles d'Amérique, puis de seigneurs propriétaires dans les Petites Antilles ou encore de l'organisation de flibustiers, les Frères de la Côte, basée à Tortuga, au large de la future Saint-Domingue³². La «royalisation» de la région s'était opérée sous l'égide du ministre de Louis XIV, Jean-Baptiste Colbert, mais l'emprise de la France sur les Antilles restait précaire. Elle dépendait des réseaux transatlantiques de traite esclavagiste et se trouvait sous la constante pression des ambitions rivales de la Grande-Bretagne et des Pays-Bas. L'envoi du cadeau de Johan Maurits coïncida donc à la cour de France avec un intérêt appuyé pour la situation de la France aux Amériques. C'est par exemple à cette époque que fut composé le Code noir signé par Louis XIV en 1685. Cet ensemble de règles

gouvernant la pratique de l'esclavage dans les colonies françaises forme un document, qui, comme l'a noté Joseph Roach, est résolument tourné vers le futur, s'adressant dès son préambule «À tous présents et à venir» et réglant la mise en place de sociétés esclavagistes encore en devenir³³.

C'est dans ce contexte que s'inscrivent la réception positive du cadeau de Johan Maurits, la création de la *Tenture des Indes*, et son utilisation comme outils de prestige et de projection diplomatique par la couronne de France. L'historienne de l'art Carrie Anderson analyse les tapisseries comme un pendant mobile de la proclamation immobile de l'*Escalier des Ambassadeurs*, un monument au cœur de Versailles par lequel Louis XIV célèbre ses victoires contre la Hollande et met en image ses aspirations globales en portraying des spectateurs venus des quatre continents se penchant, depuis des loggias en trompe-l'œil, sur les va-et-vient de l'escalier de réception³⁴. L'intérêt de Louis XIV pour les tableaux et objets envoyés par Johan Maurits est démontré par des documents récemment analysés ou reconsidérés par Jean Vittet: le roi alla les voir à plusieurs reprises, commanda plus tard leur mise en laine, et utilisa les tapisseries ainsi créées à la fin du XVII^e siècle comme décoration dans ses palais et comme ornementation éphémère lors d'une célébration de la Fête Dieu³⁵. Elles ont donc bien leur place dans l'univers visuel profane et sacré que le Roi-Soleil créa autour de lui, dans lequel aspirations coloniales et ambitions globales étaient mises en exergue³⁶.

SAISIR LE BRÉSIL PAR L'IMAGE

Le règne, pour ainsi dire, de Johan Maurits comme gouverneur général du Brésil néerlandais dura de 1637 à 1644. La mission qui lui avait été confiée était de réorganiser la colonie établie en 1630, dont l'activité principale était la production de sucre de canne destinée à l'exportation, mais il arriva en Nouvelle-Hollande armé d'ambitions bien plus vastes que celles d'un administrateur. Il s'y établit en prince savant et patron des arts entouré d'artistes et d'hommes de science recrutés en Hollande. En sept ans, il bâtit deux palais, fit sortir la ville de Mauritsstad de terre, et y créa un zoo et un jardin botanique. Il commanda aux peintres Albert Eckhout et Frans Post, au naturaliste Georg Marcgraf, et au médecin Willem Piso, la réalisation d'un «portrait» des territoires et peuples de l'Amérique du Sud, un vaste projet dont l'ampleur ne sera égale que dans les siècles suivants, à l'ère des expéditions scientifiques du capitaine Cook ou

d'Alexandre von Humboldt³⁷. Ensemble, artistes et savants produisirent une œuvre colossale en forme de palimpseste d'images et de descriptions écrites de la flore, de la faune, et des populations du Brésil et de l'Amérique du Sud³⁸. Les paysages de Frans Post, peints sur place et à son retour aux Pays-Bas [fig. 13], les vignettes naturalistes, natures mortes tropicales et peintures ethnographiques ébauchées ou achevées de Eckhout [fig. 14 et 15], l'œuvre savante monumentale que forme l'*Historia Naturalis Brasiliae* de Piso et Marcgraf, publiée en 1648 [fig. 16], témoignent d'un moment éphémère mais profond d'efflorescence intellectuelle et artistique³⁹.

Au retour de Johan Maurits en Europe, ces œuvres se dispersèrent au fil des dons auxquels il procéda pour faire avancer ses ambitions. Il devint ainsi Électeur de Clèves grâce à un premier cadeau à l'Électeur de Brandebourg en 1652, qui consistait en un ensemble d'études peintes à l'huile par Eckhout, ordonnées et rangées au sein de cinq volumes reliés aujourd'hui à la bibliothèque Jagiellońska de Cracovie⁴⁰ [fig. 19-21]. Il obtint peu après la distinction de l'Ordre de l'Éléphant blanc après avoir offert au roi Frederik III du Danemark, en 1654, une série de peintures de très grande taille de différents types ethniques du Brésil, aujourd'hui pièces majeures du Musée national de Copenhague⁴¹ [fig. 15]. Le troisième don princier sera celui qu'il adressa en 1679, quelques mois avant sa mort, à Louis XIV.

Ces peintures et études de Eckhout et Post nous intéressent non seulement car elles sont les sources, directes et indirectes, des tapisseries, mais aussi car la confrontation des deux séries d'images montre le glissement qui s'est opéré d'un projet à l'autre dans la signification des motifs représentés. Ce glissement s'observe en particulier avec les accessoires et les types humains dépeints dans les tableaux de Copenhague ou les études de Cracovie [fig. 15 et 19-21] et repris dans les tapisseries [fig. 4-8]. Dans les dessins et peintures brésiliens de Eckhout, les représentations, tirées d'une observation très détaillée, étaient au service du projet de Johan Maurits de produire un « portrait⁴² » de la Nouvelle-Hollande, entreprise polyvalente et novatrice dont les précédents se trouvent dans les illustrations de livres de costume, de récits de voyage ou d'histoire naturelle ainsi que dans le portrait et la nature morte. Ces mêmes motifs changent de nature dans les tapisseries où ils se retrouvent au service de scènes de genre exotiques. Les plumes et pagnes jouent dans ce processus un rôle majeur, trans-

formant la nature et les personnages représentés, les faisant passer de spécimens observés à des illustrations répétant une imagerie européenne préconçue sur les « Indes », concept abstrait plus que réalité géographique, vaguement compris comme une ou plusieurs régions lointaines, luxuriantes et peuplées de sauvages⁴³. L'exotisme des *Anciennes Indes* contribue ainsi à l'élaboration d'un discours par lequel l'Europe définit son rapport au monde en faisant de la nature, mais aussi des cultures qu'elle juge distantes tant en kilomètres qu'en mœurs, des miroirs d'altérité. Ces miroirs encadrent, domestiquent et transforment l'autre, l'ailleurs, l'étrange, en font des objets esthétiques et politiques face auxquels les spectateurs européens peuvent mesurer leur propre civilité et grâce auxquels conquête et exploitation coloniale peuvent être justifiées comme des impératifs dictés par la religion, la morale et le progrès.

Dans un glissement parallèle et lié, les peintures de fruits et de plantes dans l'œuvre brésilienne de Eckhout [fig. 14], où se mêlent représentations naturalistes et sensibilité esthétique liée à la nature morte, deviennent des repoussoirs foisonnant au premier plan des tapisseries. Ils évoquent dans ce nouveau contexte les cartouches entourant les cartes géographiques, ou bien se lisent comme des cornes d'abondance célébrant les ressources naturelles et humaines qu'offrent les colonies⁴⁴ [fig. 5]. Malgré son titre, la tenture de *L'Éléphant* n'est qu'en partie une illustration du mammi-fère géant. Le pachyderme se trouve au deuxième plan, caché en grande partie non seulement par le cheval, emblème de l'Europe, mais aussi par la scène se déroulant à ses pieds et juste au niveau des yeux des spectateurs. Là, des fruits tropicaux entourent une femme noire penchée dans le coin inférieur sous le poids d'un panier lourdement chargé de produits. Elle garde un œil dans son effort sur un jeune enfant escaladant ou pris dans l'avalanche d'une montagne de fruits et légumes tropicaux [fig. 17]. Dans la tenture, fruits, femme, et enfant sont visuellement mis à la disposition des spectateurs européens, suggérant qu'ils le sont ou le seront aussi de fait dans le projet colonial de la France. Plus que des motifs naturalistes ou des figures témoignant de la diversité humaine, ils apparaissent dans la tenture comme emblèmes des capacités productives et reproductives que la nature américaine et la main-d'œuvre esclavisée africaine nécessaire à son exploitation mettent à disposition de la métropole.

L'amoncellement de fruits tropicaux hypersexualisés (courges phalliques, fruits fendus révélant un intérieur vulvaire) associés à la femme noire dans *L'Éléphant* trouve son pendant dans la mise en scène du labeur masculin dans les *Deux Taureaux* [fig. 4]. Deux hommes africains y portent un hamac – celui dans lequel l'anecdote historique place le Dauphin de France – dont la courbe du textile et la barre de transport encadrent un moulin et pointent vers un chariot de canne à sucre, deux motifs dérivés de représentations de plantations sucrières brésiliennes de Frans Post⁴⁵ [fig. 13]. Le moulin à sucre et le travail montré ou suggéré des Africains esclavisés révèlent, au-delà de l'esthétique et de l'exotisme, la dimension économique du discours que les tapisseries assoient. En ce sens, les *Anciennes Indes*, et en particulier les *Deux Taureaux*, peuvent être appréhendées comme des méta-images, des images qui ont conscience d'elles-mêmes⁴⁶. Les tapisseries révèlent ainsi dans leur iconographie la source du luxe dont elles sont la manifestation. Elles laissent aussi entrevoir dans ce tableau-dans-le-tableau les systèmes d'exploitation humaine, naturelle et écologique qui sous-tendent le projet colonial européen. En somme, leur imagerie esthétisante montre autant qu'elle le cache le côté obscur de l'histoire que leurs fils tissent : il faut comprendre les « Indes » auxquelles la tenture se réfère comme une abstraction évoquant un ailleurs exotique, mais aussi comme un enjeu politique et économique concret d'expansion coloniale et de compétition impériale, y compris entre la France et la Hollande.

Mais ce n'est pas là toute l'histoire. Le glissement sémantique à l'œuvre est encore plus grand, car à la source des tapisseries et de la dimension atlantique de leur iconographie se trouve, au-delà du Brésil néerlandais, le Kongo⁴⁷. Indépendant et profondément engagé dans les réseaux commerciaux, diplomatiques et religieux du XVII^e siècle, ce royaume d'Afrique centrale est à l'opposé de la vision étriquée de l'Afrique et des Africains comme source de labeur servile et de matières premières que l'on voit se profiler dans la tenture.

LE KONGO, DE L'AFRIQUE À ROME

Le Royaume du Kongo s'étendait au XVII^e siècle au sud du fleuve éponyme, dans l'ouest de ce qui est aujourd'hui la République démocratique du Congo et le nord de l'Angola. Il était depuis 1483 en contact et en dialogue avec le Portugal ainsi qu'avec les cultures visuelles et matérielles de l'Europe et de la chrétienté. Dès les premiers moments de leur histoire

10



11



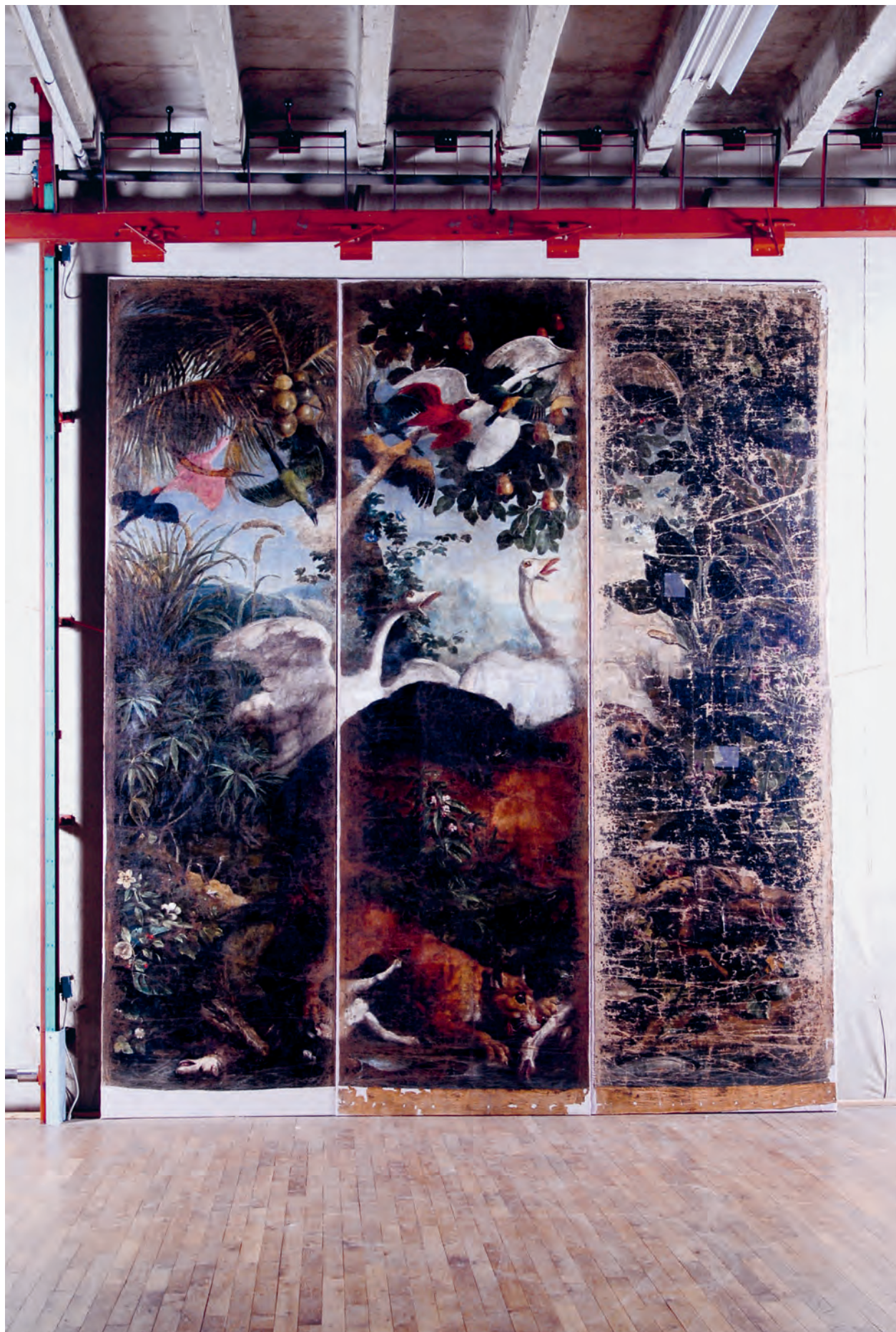
10

Chambre de Joseph ou de la Genèse avant restauration, s.d. (1945?), Rome, Photothèque de l'Académie de France à Rome.

11

Charles Frederick Brocktorff, *Salle des tapisseries du palais du gouverneur de la ville de Valette*, 1781-1850, aquarelle sur papier, 19,4 × 27,8 cm, New York, The Morgan Library and Museum.

12



12

Albert Eckhout, *Cartons pour le Combat des animaux*, 1725, huile sur toile, 405 × 341 cm, Paris, Mobilier national.

commune, le roi du Portugal et le roi du Kongo échangèrent des émissaires libres et captifs ainsi que de somptueux cadeaux, établissant des relations amicales ancrées sur une reconnaissance réciproque de leur souveraineté. Le Kongo envoya au Portugal des ivoires sculptés et des tissus de fibre de raphia dont la facture exceptionnelle suscita l'admiration de leur nouveau public européen⁴⁸. Lisbonne, en retour, expédia vers le Kongo des peintures venues de ses ateliers les plus renommés ainsi que des étoffes et objets décoratifs pieux et laïcs⁴⁹. Le roi et les nobles du Kongo choisirent de se convertir au catholicisme dès 1491, s'appropriant ainsi de nouvelles ressources spirituelles. En 1506, une guerre de succession entre partisans et opposants à la nouvelle religion donna le pouvoir au roi Afonso I^{er}, un ardent partisan de la chrétienté. Sous son règne, le royaume devint officiellement catholique et se tourna vers le monde atlantique dont il fut dès lors un acteur de poids, ce que documente une correspondance soutenue entre le Kongo et Rome, Lisbonne et d'autres nations européennes⁵⁰.

Une figure principale se détache dans le Kongo ainsi transformé, celle du chevalier chrétien arborant une combinaison d'emblèmes de pouvoir locaux et importés qui, ensemble, forment les symboles de l'aristocratie kongo-chrétienne : croix, bonnet, longs manteaux importés, pagens en raphia ou en étoffes venues d'Europe ou d'Asie. Ces figures emblématiques représentèrent le Kongo chrétien non seulement en Afrique, mais aussi dans le monde atlantique où les ambassadeurs du royaume circulèrent régulièrement dès le début du XVI^e siècle. La mission la mieux connue est celle d'António Ne Vunda, qui mourut à Rome en 1608, peu après son arrivée à la cour du pape. Sa visite se conclut par un enterrement en grande pompe et fut commémorée par une série d'œuvres d'art mettant en scène l'ambassadeur africain et son voyage que les papes utilisèrent comme un épisode illustrant le succès de leurs politiques étrangères aux ambitions globales. António Ne Vunda apparaît ainsi sur son lit de mort recevant la visite du pape dans une peinture murale de la Biblioteca Vaticana. Une médaille papale commémore sa réception officielle apocryphe par le souverain pontife en grande pompe. Un monument en marbre polychrome par Francesco Caporale représentant António Ne Vunda d'après son masque mortuaire et dans ses habits d'apparat kongo sera érigé dans la basilique de Santa Maria Maggiore, presque vingt ans après sa visite⁵¹ [fig. 18].

Deux autres missions importantes sont celles envoyées en 1642-1643 au Brésil néerlandais, l'une par le roi du Kongo et l'autre par le prince de Soyo, une province côtière du royaume, dont les portraits ont été peints par Eckhout [fig. 19-21]. Avec ses émissaires, Garcia II, roi du Kongo, envoya un ensemble de cadeaux tirés de ses collections se montrant ainsi lui-même prince collectionneur, comme ses homologues européens : un collier en or et pierres précieuses ainsi qu'un plateau en argent doré fabriqué à Potosí au Pérou, provenant sans doute des routes du commerce esclavagiste liant le Kongo à l'estuaire du fleuve de la Plata, autour de Buenos Aires⁵².

Après leur séjour au Brésil, les ambassadeurs venus du Kongo se rendirent en Hollande où ils firent peindre leur portrait qu'ils emportèrent ensuite avec eux en Afrique. Trois peintures aujourd'hui dans les collections du Statens Museum for Kunst à Copenhague ont été produites à peu près en même temps [fig. 22-24]. Ces tableaux exécutés vers 1643 par Jasper Becx saisissent non seulement l'apparence de Miguel de Castro et ses adjoints Pedro Sunda et Diego Bemba, mais aussi l'échange de présents diplomatiques entre le Kongo et la Hollande. Les archives écrites précisent que Johan Maurits fit don aux émissaires du Kongo d'un chapeau de feutre de castor et d'une épée tels que ceux que Miguel de Castro arbore fièrement dans la peinture. Ses deux assistants portent quant à eux l'un une défense en ivoire, l'autre une boîte en vannerie finement tressée, représentant les objets offerts par la mission africaine à leurs hôtes européens⁵³.

Ces ambassades envoyées du Kongo outre-Atlantique au cours des siècles ont efficacement affirmé le rôle du royaume comme acteur sur la scène internationale et, pendant une longue période du XVII^e siècle, comme allié crucial des Hollandais dans l'Atlantique Sud contre leurs ennemis communs les Portugais⁵⁴. C'est précisément cette alliance qui permit aux Hollandais de se saisir du nord-est du Brésil, et au projet de Johan Maurits de voir le jour. Cette histoire d'alliance, de coopération et de réception diplomatique entre le Kongo et la Hollande est un volet central de la trame historique aux sources des *Anciennes Indes*.

Certains des motifs saisis par les peintres dont la tâche était de dresser le « portrait » de la Nouvelle-Hollande sont des images de la représentation que les diplomates kongo-chrétiens donnèrent d'eux-mêmes à leur allié d'Europe du nord lors de leur séjour au Brésil. Le processus sophistiqué par lequel les nobles du Kongo ont forgé leur image d'aristocrates

à la fois africains et chrétiens, une image qu'ils projetèrent par leurs activités diplomatiques dans le monde Atlantique, se trouve donc aux sources des peintures de Eckhout et des motifs des tapisseries.

Le Roi porté et ses serviteurs sont ainsi tirés des études de Eckhout aujourd'hui à Cracovie portraying les diplomates kongo en tenue africaine [fig. 8, 19-21]. On y reconnaît les détails de leur habillement, du haut bonnet rouge et blanc du personnage principal à sa croix en or, des dessins géométriques du textile d'écorce à la fourrure attachée à la taille des porteurs. Cependant, dans les nouvelles compositions pour les cartons, ces figures changent de statut. Elles ne sont plus des portraits d'une élite kongo cosmopolite et engagée sur la scène internationale, mais deviennent, comme les autres plantes, animaux et personnages des tapisseries, des curiosités exotiques et des motifs allégoriques. Ainsi, l'aristocrate africain est associé dans la tapisserie à un parasol en plumes et un hamac, deux attributs curieux mais lisibles comme marques de statut, dignes du titre de roi que le titre de l'œuvre lui confère. Toutefois, ni ombrelle ni hamac n'ont de lien avec le Kongo. Ils interviennent dans la composition comme emblèmes européens de l'autre et dressent l'allégorie d'une souveraineté imparfaite, celle d'un monarque à moitié dénudé, plus fardeau que majesté, perché de manière inconfortable, voire précaire, sur un hamac, embarrassé par son arc et ses flèches, et réduit à porter son propre parasol.

Ce glissement évident du spécifique vers l'exotique dans les images est aussi présent dans les documents écrits. Le portrait de Copenhague [fig. 22] est déjà décrit en 1674 dans un inventaire de la collection royale danoise d'art comme « un maure avec un chapeau avec une plume », bien que le nom de Miguel de Castro soit inscrit au dos même du tableau⁵⁵. En 1679, quand ils sont donnés à Louis XIV, les cartons de Eckhout sont toujours identifiés comme représentant « comment les principaux nègres d'Angola sont portés en hamac », mais en 1690, il ne s'agit plus que d'« un roi noir porté par deux esclaves, ledit roi portant une flèche »⁵⁶.

Au fil des versions et des catalogues, l'exotisme fit son travail. Dans les *Nouvelles Indes*, peintes par François Desportes, les aristocrates kongo sont transformés désormais en personnages anonymes et même en esclaves. Ils ne portent plus des textiles kongo tant admirés en Europe depuis le XVI^e siècle, mais des peaux de fauves et des tissus sans rapport avec les pratiques vestimentaires de leur région.

Les fourrures les marquent comme sauvages et les étoffes rayées comme personnes esclavisées. Ces étoffes rayées font en effet partie de l'iconographie typique des figures d'esclaves domestiques dans l'art européen de la période moderne, où elles sont aussi plus généralement des signifiants de l'étrangeté⁵⁷. Le « roi » se voit quant à lui transformé en femme à la poitrine dénudée et devient dans les inventaires « une négresse portée⁵⁸ ».

POUR CONCLURE

L'idéologie sous-tendant les compositions des tentures est manifeste. Il est par exemple aisé de discerner dans les *Deux Taureaux* l'axe liant le moulin à sucre, le travail d'Africains esclavisés rendu par le parallèle visuel entre les porteurs du hamac et les bêtes de somme sous leur joug, et la production de richesses coloniales dont l'Europe pourra jouir. Les tentures, on l'a vu, mettent en scène les aspirations de la France à un empire colonial aux Amériques et au profit qu'elle pourra en tirer grâce au travail d'Africains esclavisés, quand bien même la faune et la flore foisonnantes des tableaux rendent cette formulation moins grossière en lui donnant une forme esthétiquement plaisante et une allure scientifique. Il ne s'agit pas seulement d'exploitation, suggèrent-elles, mais de satisfaire un désir de savoir et un noble appétit pour l'appréhension du monde et de ses curiosités naturelles comme humaines.

Analyser la tenture revient à reconnaître le travail idéologique qu'elle opère et l'imagerie colonialiste que sa circulation comme bannière de l'industrie et de l'art français au long du XVIII^e siècle diffusa au-delà des frontières de la France. Le discours porté par les tapisseries se devait d'être énergique afin de contrer les nombreuses autres formulations similaires circulant autour d'elles, venant de nations rivales d'Europe ou d'ailleurs. Les efforts de représentation du Kongo sur la scène internationale comptent aussi parmi les discours en compétition avec l'idéologie mise en œuvre dans les tapisseries pour la construction du monde atlantique de la première modernité. Ces affirmations africaines connurent un succès évident, illustré par exemple par l'indépendance du royaume ou par le haut statut donné à ses représentants à Rome, alors que dans le même temps, les déclarations de souveraineté et d'égalité du Kongo, bien que continuellement formulées, se heurtèrent à la mise en place des ressorts structurels et intellectuels au service de la traite esclavagiste. Elles devinrent de moins en

moins audibles et leurs représentations visuelles de moins en moins visibles. C'est ainsi qu'elles purent figurer dans la tenture tout en restant quasiment invisibles.

Une part importante de mon travail d'historienne de l'Afrique centrale dans la première modernité est d'identifier et d'analyser la manière dont le Kongo se projeta dans les réseaux commerciaux, diplomatiques, religieux et artistiques du monde atlantique. Les histoires, objets et discours ainsi mis en lumière offrent une perspective plus vaste et plus riche de cette période d'où le monde contemporain tient ses contours. Ils défient aussi de nombreuses préconceptions sur le monde moderne. Ils s'opposent évidemment aux récits faux et désuets de conquête et domination européenne facile aux Amériques et en Afrique. Ils vont en outre à l'encontre d'une analyse binaire opposant oppression européenne et résistance autochtone pour rendre compte d'une réalité plus confuse, aux ressorts complexes et à l'issue longtemps incertaine.

L'analyse des origines et des trajectoires des motifs de la *Tenture des Indes* démontre la grande complexité et les multiples dimensions des relations entre l'Afrique et l'Europe. Elle nous met en garde contre le piège de succomber aux discours présentés dans les tapisseries de manière si attrayante, présentant sous un jour anodin, voire séduisant, l'exploitation d'hommes et de territoires lointains au profit de l'Europe. Mais elle nous empêche aussi de simplement écarter ces tapisseries. Elles sont le théâtre d'images éprouvantes où est mise en scène une conception hiérarchique de la différence et de l'altérité dont les sociétés européennes continuent de pâtir, et elles doivent être confrontées de manière à rendre leur sous-texte visible et vulnérable aux critiques. De même, le témoignage, assez rare pour être précieux, qu'elles donnent des succès diplomatiques du Kongo au XVII^e siècle auprès de plusieurs nations européennes mérite d'être noté et analysé.

La *Tenture des Indes* de la Villa Médicis ainsi que celles qui se trouvent ailleurs en France et en Europe posent sans détour la question du rôle de l'Afrique, des Amériques, des Africains, des Afro-descendants et des populations autochtones des Amériques, mais aussi celui de leur image dans la société française et plus largement européenne des années 2020⁵⁹. Dans leurs formes et destinations premières, les tapisseries les ont montrés en tant que corps et paysages exotiques, prêts à être conquis et exploités par l'Europe pour son plaisir et son profit. L'installation de la Chambre de Joseph

ou de la Genèse les avait remaniées dans un projet romantique, comme pendant atlantique à la Chambre turque conçue selon une esthétique orientaliste et dont l'implication dans la construction de l'idéologie coloniale du XIX^e siècle a été amplement démontrée. Pendues dans le Grand Salon et le Salon Bleu de la Villa Médicis depuis plusieurs décennies, elles font entrer au cœur de l'Académie de France à Rome les idéologies coloniales, raciales et impériales qui leur ont donné le jour et qu'il était de leur rôle d'asseoir. C'est en connaissant et en reconnaissant leurs histoires entrecroisées que la question de leur place au sein de l'institution doit être abordée.

Analyser et opérer une réflexion critique de la *Tenture des Indes* permet aussi de développer une interprétation mesurée des œuvres du patrimoine liées au projet colonial européen et porteuses de son lourd héritage, qui prend en compte les ambivalences, les complexités et les paradoxes du contexte politique et visuel dans lequel elles ont vu le jour. L'enjeu de telles analyses est d'abord de rendre visibles les idéologies que ces objets patrimoniaux portent, longtemps restées imperceptibles car totalement naturalisées. Il est ensuite de rendre de nouveau visibles les éléments que ces idéologies se sont efforcées d'effacer ou de reléguer à l'arrière-plan, comme par exemple, dans les *Anciennes Indes*, le rôle joué par le Kongo dans le jeu des alliances du monde atlantique. Il est enfin d'ouvrir la voie à une appropriation de ce patrimoine par les sociétés contemporaines, que ce soit comme objet de réflexion, comme terrain de mobilisation ou comme terreau pour la réinvention du rapport de l'Europe à l'autre et à elle-même.

13



14



13

Frans Post, *Vue d'Engenho Real au Brésil*, XVII^e siècle, huile sur toile, 117 × 167 cm, Paris, musée du Louvre.

14

Albert Eckhout, *Fruits*, v. 1640, huile sur toile, 91 × 91 cm, Copenhague, Nationalmuseet.

15



15

Albert Eckhout, *Femme et enfant d'origine africaine*, 1641-1650, huile sur toile, 282 x 189 cm, Copenhague, Nationalmuseet.

16



16

17



18



17

Jeune Afro-Brésilien entouré de fruits, d'un toucan et d'un ibis rouge, détail de la tapisserie *L'Éléphant ou Le Cheval isabelle* de la *Tenture des Anciennes Indes*, 2^e série, d'après le carton d'Albert Eckhout, 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, Atelier Mozin, 1689-90, 470 x 485 cm, Paris, Mobilier national, GMIT 192/1. Photo Gerlinde Klatte.

18

Francesco Caporale, *Buste d'António Manuel ne Vunda*, 1629, marbre polychrome, Rome, Santa Maria Maggiore, Baptistère.

19



20



21



19

Albert Eckhout, *Portrait d'un ambassadeur du Kongo à Recife*, 1637-1644, huile sur papier, 30 × 50 cm, Cracovie, Biblioteka Jagiellońska, *Libri picturati* 34, folio 5.

20

Albert Eckhout, *Portrait d'un ambassadeur du Kongo à Recife*, 1637-1644, huile sur papier, 30 × 50 cm, Cracovie, Biblioteka Jagiellońska, *Libri picturati* 34, folio 9.

21

Albert Eckhout, *Portrait d'un ambassadeur du Kongo à Recife*, 1637-1644, huile sur papier, 30 × 50 cm, Cracovie, Biblioteka Jagiellońska, *Libri picturati* 34, folio 11.

22



22
Jasper Becx, *Don Miguel de Castro, émissaire du Congo*, 1641-1645, huile sur bois, 75 × 62 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

23

Jasper Becx, *Pedro Sunda : servent de Don Miguel de Castro*, 1641-1645, huile sur bois, 75 × 62 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

24

Jasper Becx, *Diego Bemba : servent de Don Miguel de Castro*, 1641-1645, huile sur bois, 75 × 62 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

23



24



Je dédie cet article à la mémoire de Cyril Gerbron dont quelques mots à l'automne 2017, quand il était pensionnaire à la Villa Médicis et moi à l'académie américaine de Rome, m'ont poussée à réfléchir de nouveau à ces tapisseries. Merci aussi à Éric Baudelaire, qui m'avait invitée à intervenir dans le cadre des Jeudis de la Villa, où j'ai présenté pour la première fois une version précoce de ce travail en 2018. Merci enfin à Francesca Alberti, au comité de rédaction, à Sophie Yersin Legrand et à l'équipe éditoriale de *Studiolo* dont les bons conseils, corrections et suggestions sur la forme comme le fond ont grandement enrichi cet article.

- 1 FINDLEN, 1994; DAVIES, 2021.
- 2 HICKS, 2020; SARR ET SAVOY, 2018.
- 3 MARKEY, 2016. Au sujet des plumes et de leur rôle dans l'iconographie européenne des Amériques, voir STURTEVANT, 1988.
- 4 SCHMIDT, 2015.
- 5 MARTIN, 2021; LAFONT, 2019.
- 6 GRIGSBY, 2002; NOCHLIN, 1983; SAID, 1978.
- 7 Voir par exemple la collection Printemps/Été 2016 de Valentino, Printemps/Été 2010 de Jean-Paul Gaultier ou les vestes dites « sahariennes » de Chanel Croisière 2020, ou Yves Saint Laurent Haute Couture Printemps/Été 1969.
- 8 Voir les études sur la *Tenture des Indes* citées dans cet article ainsi que ALBERTIN, 1986; DAMIANI, 2022; FRANÇOZO, 2009.
- 9 FENAILLE, 1903, vol. 2, part. 2, p. 371-398; vol. 4, p. 40-74; KLATTE, PRÜßMANN-ZEMPER ET SCHMIDT-LOSKE, 2016.
- 10 La série tissée pour Malte, mentionnée ci-dessous compte deux autres compositions, deux des tableaux ayant été dédoublés, *L'Éléphant* donnant une nouvelle composition, *Le Cheval isabelle* et *Le Chasseur indien* donnant *Les Autruches*. KLATTE, 2011.
- 11 ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1985, p. 76; GUERCI, 2016, p. 64.
- 12 ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1985.
- 13 MOREL, 1988, p. 14.
- 14 Archives de l'Académie de France à Rome, Correspondances de Jean-Marie Drot, dossier « tapisseries ».
- 15 AFR 80-20/1 / MN T64.
- 16 Arch. AFR boîte 330 - 1952 - Direktorat Ibert.
- 17 SCHLUMBERGER, 1962, p. 62-68.
- 18 FENAILLE, 1903, vol. 2, part. 2, p. 389; OUVRY, 2012.
- 19 FENAILLE, 1903, vol. 2, part. 2, p. 389.
- 20 FOSSIER, CHAUVE ET KUHNMUNCH, 2010.
- 21 NOCHLIN, 1983; HANNOOSH, 2016.
- 22 NOCHLIN, 1983, p. 119.
- 23 FENAILLE, 1903, vol. 2, part. 2, p. 383; JARRY, 1958; KLATTE, 2011.
- 24 COUTAU-BÉGARIE, 2019, p. 148-149; FENAILLE, 1903, vol. 2, part. 2, p. 382-383.
- 25 MEI, 2017.
- 26 La citation de Crealock se trouve *Ibid.*, p. 125-127, note 172. La tenture est celle du musée Ashmolean, Oxford, n° d'accession WA1901.1.
- 27 Un tissage tardif des *Nouvelles Indes* a eu lieu dans les années 1940.
- 28 Au Mobilier national, n° d'inventaire GOB-828-001, GOB-746-000, GOB-745-001, GOB-744-000, OB-747-000, GOB-743-000.
- 29 Sur le contenu du cadeau, voir WHITEHEAD ET BOESEMANN, 1989, p. 109-116. JOPPIEN, 1979, p. 325-328. LARSEN, 1962, p. 255-259. À propos de la compensation financière escomptée, voir VITTET, 2016, p. 60-61. Voir aussi ANDERSON, 2019.
- 30 JARRY, 1976, p. 54-55; BRIENEN, 2006; JOPPIEN, 1979.
- 31 BREMER-DAVID, 1994, JOPPIEN, 1979, p. 324-325; FORTI GRAZZINI, 2007, p. 391; BREMER-DAVID, 1994.
- 32 MEYER, TERRADE, REY-GOLDZEIGUER ET THOBIE, 2016.
- 33 ROACH, 1998.
- 34 ANDERSON, 2019, p. 42-52.
- 35 VITTET, 2016, p. 62-65.
- 36 MARTIN, 2022.
- 37 FRANÇOZO, 2009; WHITEHEAD ET BOESEMANN, 1989; BRIENEN, 2006; JOPPIEN, 1979.
- 38 Voir le projet BRASILIAE. Indigenous Knowledge in the Making of Science: Historia Naturalis Brasiliae (1648) ERC Grant agreement ID: 715423.
- 39 PISO, 1648.
- 40 Il s'agit de EECKHOUT ET MENTZEL, 1637-1644.
- 41 BRIENEN, 2006.
- 42 LARSEN, 1962, p. 255.
- 43 STURTEVANT, 1988; BURKE, 2013; ARCANGELI, 2010.
- 44 BOUMEDIENE, 2016.
- 45 Voir aussi le dessin d'un pressoir à sucre de Post aujourd'hui dans les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4060/2888.
- 46 À propos des méta-images, voir STOICHITA, 1997; HUNG, 1996; MITCHELL, 1994, p. 35-82.
- 47 Les historiens distinguent par l'orthographe le royaume historique du Kongo des colonies puis états indépendants du Congo.
- 48 FROMONT, 2021; GIUNTINI ET BROWN, 2015; LAGAMMA, 2015.
- 49 BRÁSIO, 1952, vol. 1, p. 247-253.
- 50 Une grande partie de cette correspondance est publiée *ibidem*.
- 51 FROMONT, 2014, p. 155-164.
- 52 *Ibidem*, p. 165-169.
- 53 WHITEHEAD ET BOESEMANN, 1989, p. 173-174.
- 54 THORNTON ET MOSTERMAN, 2010.
- 55 WHITEHEAD ET BOESEMANN, 1989, 173.
- 56 *Ibid.*, 129; FENAILLE, 1903, vol. 2, p. 372.
- 57 LOWE, 2013, 443-446.
- 58 FENAILLE, 1907, vol. 4, p. 56.
- 59 À propos de récentes installations de la *Tenture des Indes*, voir MARTIN, 2021. Certaines tapisseries de la *Tenture des Indes* sont depuis la deuxième moitié du XX^e siècle dans des collections privées ou publiques du Brésil, où leur présence et leurs motifs, notamment de figures esclavisées, recouvrent une autre signification que celles qu'ils ont en Europe. À propos des collections brésiliennes, voir SCHMIDT DE OLIVEIRA, ET AL, 2017.

Bibliographie

- ALBERTIN, 1986: Petronella J. Albertin, «Arte e ciência no Brasil holandês: *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*: um estudo dos desenhos», *Revista Brasileira de Zoologia*, vol. 3, n° 5, 1986, p. 249-326.
- ANDERSON, 2019: Carrie Anderson, «The Old Indies at the French Court: Johan Maurits's Gift to Louis XIV», *Early Modern Low Countries*, vol. 3, n° 1, 2019, p. 32-59.
- ARCANGELI, 2010: Alessandro Arcangeli, «Dancing Savages: Stereotypes and Cultural Encounters across the Atlantic in the Age of European Expansion», dans Melissa Calaresu, Filippo de Vivo, Joan-Pau Rubiés (dir.), *Exploring Cultural History: Essays in Honour of Peter Burke*, Farnham, 2010, p. 289-308.
- ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1985: Pierre Arizzoli-Clémentel, «Les envois de la couronne à l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle», *Revue de l'art*, vol. 68, n° 1, p. 73-84.
- BOUMEDIENE, 2016: Samir Boumediene, *La Colonisation du savoir: une histoire des plantes médicinales du «Nouveau Monde» (1492-1750)*, Vaulx-en-Velin, 2016.
- BRÁSIO, 1952: António Brásio, *Monumenta missionaria africana. África ocidental*, Lisbonne, 1952.
- BREMER-DAVID, 1994: Charissa Bremer-David, «Le Cheval Rayé: A French Tapestry Portraying Dutch Brazil», *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. 29, 1994, p. 21-29.
- BURKE, 2013: Jill Burke, «Nakedness and other people: Rethinking the Italian Renaissance nude», *Art History*, vol. 36, n° 4, p. 714-739.
- CAMPOS FRANÇOZO, 2009: Mariana de Campos Françaço, *De Olinda a Olanda: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII)*, thèse de doctorat Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- DAMIANI, 2022: Claudia P. Damiani, *A imagem nômade: a tapeçaria das Índias e o Brasil do século XVII*, Porto Alegre, 2022.
- DAVIES, 2021: Surekha Davies, «Catalogical Encounters: Worldmaking in Early Modern Cabinets of Curiosities», dans Paula Findlen (dir.), *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500-1800*, Londres/New York, 2021, p. 227-254.
- EECKHOUT, MAURITS, MENTZEL, 1995: Albert van der Eeckhout, Johan Maurits, Christian Mentzel, *Brasil – Holandês = Dutch – Brazil*, 5 vol., Rio de Janeiro, 1995, vol. 4: «Theatrum rerum naturalium Brasiliae».
- FENAILLE, 1903: Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, Paris, 1903.

- FINDLEN, 1994: Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, 1994.
- FORTI-GRAZZINI, 2007: Nello Forti-Grazzini, « The Striped Horse », dans *Tapestry the Baroque: Threads of Splendor*, Thomas P. Campbell (dir.), cat. exp. (New York, The Metropolitan Museum of Art; Madrid, Palacio Real, 2007-2008), New Haven/Londres, 2007, p. 390-397.
- FOSSIER, CHAVE, KUHNMUNCH, 2010: François Fossier, Isabelle Chave, Jacques KuhnMunch (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome: Horace Vernet (1828-1834)*, Saint-Haon-le-Vieux, 2010.
- FROMONT, 2014: Cécile Fromont, *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, Chapel Hill, 2014.
- FROMONT, 2021: Cécile Fromont, « Getting to Know Early Modern Western Central African Textiles: New Evidence, Old Shadows, and the Puzzle of Pineapple Fibers », *The Textile Museum Journal*, vol. 48, n° 1, 2021, p. 138-151.
- GIUNTINI, BROWN, 2015: Christine Giuntini, Susan Brown, *Patterns without End: The Techniques and Designs of Kongo Textiles. Kongo Exhibition Blog*, catalogue en ligne, <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/kongo/blog/posts/patterns-without-end>.
- GRIMALDO GRIGSBY, 2002: Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven, 2002.
- GUERCI, 2016: Manolo Guerci, « Palazzo Mancini, culla della cultura romana e francese: 1660-1804 », dans Marc Bayard, Émilie Beck Saiello, Aude Gobet (dir.), *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Rennes, 2016, p. 59-75.
- HANNOOSH, 2016: Michèle Hannoosh, « Horace Vernet's 'Orient': Photography and the Eastern Mediterranean in 1839, Part I: A Daguerrean Excursion », *The Burlington Magazine*, vol. 158, n° 1357, p. 264-271.
- HICKS, 2020: Dan Hicks, *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Londres, 2020.
- HUNG, 1996: Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago, 1996.
- JARRY, 1958: Madeleine Jarry, « The 'Tenture des Indes' in the Palace of the Grand Master of the Order of Malta », *The Burlington Magazine*, vol. 100, n° 666, 1958, p. 306-311.
- JARRY, 1976: Madeleine Jarry, « L'Exotisme au temps de Louis XIV: tapisseries des Gobelins et de Beauvais », *Medizinhistorisches Journal*, vol. 11, n° 1-2, 1976, p. 52-71, en ligne, <http://www.jstor.org/stable/25803478>.
- JOPPIEN, 1979: Rüdiger Joppien, « The Dutch Vision of Brazil: Johan Maurits and His Artists », Ernst van den Boogaart (dir.), *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679: A Humanist Prince in Europe and Brazil*, La Haie, 1979, p. 297-376.
- KLATTE, 2011: Gerlinde Klatte, « New Documentation for the Tenture des Indes tapestries in Malta », *The Burlington Magazine*, vol. 153, n° 1300, 2011, p. 464-469.
- KLATTE, PRÜßMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016: Gerlinde Klatte, Helga Prüßmann-Zemper, Katharina Schmidt-Loske, *Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen: die « Tenture des Indes »*, Berlin, 2016.
- LAFONT, 2019: Anne Lafont, *L'Art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, 2019.
- LAGAMMA, 2015: Alisa LaGamma, *Kongo: Power and Majesty*, New York, 2015.
- LARSEN, 1962: Erik Larsen, *Frans Post, interprète du Brésil*, Amsterdam, 1962.
- LOWE, 2013: Kate Lowe, « Visible Lives: Black Gondoliers and Other Black Africans in Renaissance Venice », *Renaissance Quarterly*, vol. 66, n° 2, 2013, p. 412-452; en ligne, <https://doi.org/10.1086/671583>.
- MARKEY, 2016: Lia Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, University Park, 2016.
- MARTIN, 2021: Meredith Martin, « Left Bank/Right Bank: Two Views of the "Indies" in Paris », *Journal18*, n° 8, en ligne, <https://doi.org/https://www.journal18.org/5812>.
- MARTIN, 2022: Meredith Martin, *The Sun King at Sea: Maritime Art and Galley Slavery in Louis XIV's France*, New York, 2022.
- MEYER, TARRADE, REY-GOLDZEIGUER, THOBIE, 2016: Jean Meyer, Jean Tarrade, Annie Rey-Goldzeiguer, Jacques Thobie, *Histoire de la France coloniale: des origines à 1914*, Paris, 2016.
- MITCHELL, 1994: W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994.
- MOREL, 1988: Philippe Morel (dir.), *Restauro a Villa Medici*, cat. exp. (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis, 1988), Rome, 1988.
- NOCHLIN, 1983: Linda Nochlin, « The Imaginary Orient », *Art in America*, vol. 71, n° 5, p. 118-131.
- PARKER BRIENEN, 2006: Rebecca Parker Brienien, *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam, 2006.
- PISO, 1648: Willem Piso, *Historia naturalis Brasiliae*, Leiden, 1648.
- RADO, 2017: Mei Mei Rado, « Qing Imperial Encounters with European Tapestries: The Tenture Chinoise and Beyond », dans Pascal-François Bertrand, Audrey Nassieu Maupas (dir.), *Arachné: un regard critique sur l'histoire de la tapisserie*, Rennes, 2017.
- ROACH, 1998: Joseph Roach, « Body of Law: The Sun King and the Code Noir », dans Sara E. Melzer, Kathryn Norberg (dir.), *From the Royal to the Republican Body*, Berkeley, 1998, p. 113-129.
- SAID, 1978: Edward Said, *Orientalism: Western Representations of the Orient*, New York, 1978.
- SARR, SAVOY, 2018: Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, 2018.
- SCHLUMBERGER, 1962: Eveline Schlumberger, « Les fresques retrouvées de la Villa Médicis. L'enquête commence. Le peintre Balthus, nouveau directeur de la Villa Médicis, a remis à jour une suite de fresques du XVI^e siècle dont voici les premières photographies et les premières expertises », *Connaissance des arts*, 1962, p. 62-68.
- SCHMIDT, 2015: Benjamin Schmidt, *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*, Philadelphie, 2015.
- SCHMIDT DE OLIVEIRA, HANSEN-FIGUEIRA, KLATTE, 2016: Maria Amália Schmidt de Oliveira, Odair Hansen-Figueira, Gerlinde Klatte, « As Tapeçarias das Índias (Tenture des Indes) nas coleções brasileiras », dans Gerlinde Klatte, Helga Prüßmann-Zemper, Katharina Schmidt-Loske (dir.), *Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen. Die Tenture des Indes*, Berlin, 2016, p. 111-117.
- STOICHITA, 1997: Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*, New York, 1997.
- STURTEVANT, 1988: William C. Sturtevant, « La tupinambisation des Indiens d'Amérique du Nord », *Les Cahiers du département d'études littéraires*, n° 9, 1988, p. 293-303.
- THORNTON, MOSTERMAN, 2010: John Kelly Thornton, Andrea Mosterman, « A Re-Interpretation of the Kongo-Portuguese War of 1622 according to New Documentary Evidence », *The Journal of African History*, vol. 51, n° 2, 2010, p. 235-248; en ligne, <https://doi.org/doi:10.1017/S0021853710000277>.
- VITTET, 2016: Jean Vittet, « Jean-Maurice de Nassau-Siegen et Louis XIV. Récit d'une passion partagée pour la vie sauvage du Brésil », dans Gerlinde Klatte, Helga Prüßmann-Zemper, Katharina Schmidt-Loske (dir.), *Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen. Die Tenture des Indes*, Berlin, 2016.
- WHITEHEAD, BOESEMANN, 1989: Peter James Palmer Whitehead, M. Boeseman, *A Portrait of Dutch 17th-Century Brazil: Animals, Plants, and People by the Artists of Johan Maurits of Nassau*, Amsterdam/New York, 1989.

Autres sources

- Coutau-Bégarie et Cie, *Chasse Mobilier & Objets d'Art Haute Époque*, vendredi 24 mai 2019, en ligne https://cdn.drouot.com/d/catalogue?path=140/96259/catacutau_20190524_bd.pdf.
- Zoé Ouvry, *Rapport sur les décors de Balthus et les restaurations effectuées sous son directorat (1961-1977) à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis*, mené sous la direction d'Annick Lemoine, AFR, juillet 2011-mars 2012.