

ENTRETIEN AVEC GERLINDE KLATTE AUTOUR DE LA *TENTURE DES INDES*

1



2



1

Couverture de *Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*, Gerlinde Klatte, Helga Prüssmann-Zemper, Katharina Schmidt-Loske (dir.), Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2016.

2

Michiel Jansz van Mierevelt, *Portrait de Johann Moritz von Nassau-Siegen*, 1636, huile sur toile, 73 × 67 cm, Clèves, Museum Kurhaus.

FRANCESCA ALBERTI:

Depuis une quinzaine d'années, vous étudiez la Tenture des Indes et vous avez codirigé avec Helga Prüßmann-Zemper (philologue, linguiste) et Katharina Schmidt-Loske (historienne de la biologie) la publication du volume Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes [Exotisme et mondialisation. Le Brésil en tapisserie: la Tenture des Indes, 376 p.] paru en 2016 au Deutscher Kunstverlag [fig. 1]. L'ambition de cet ouvrage était de proposer une enquête complète portant sur les deux séries rassemblées sous le titre de Tenture des Indes: les Anciennes et les Nouvelles Indes.

Pourriez-vous revenir sur la genèse de ces décors tissés et la nomenclature de ces tapisseries ?

Qu'est-ce qui a conduit une philologue, spécialiste de littérature romane et lusophone, à s'intéresser à ces œuvres, à leur histoire et à leur réception ? Quelles sont les lignes conductrices qui ont guidé la conception de cet ouvrage et son approche interdisciplinaire ?

GERLINDE KLATTE:

C'est en 2006 qu'Ingrid Schwamborn, spécialiste de littérature indienne du Brésil, m'a invitée à participer à une publication sur la *Tenture des Indes*. Elle disposait de connaissances approfondies sur l'époque du Brésil hollandais et, ayant vécu la moitié de sa vie au Brésil, elle avait pu observer l'engouement de beaucoup de Brésiliens envers cette période. Quelques années auparavant, en 2004, nous avions visité ensemble l'exposition au Mauritshuis, à La Haye, dédiée à Albert Eckhout (c. 1610-1666), le peintre que la majorité des chercheurs reconnaît comme le principal auteur des cartons de la *Tenture des Indes*¹. Cette exposition avait enrichi mes connaissances sur Jean-Maurice de Nassau-Siegen (Johann Moritz von Nassau-Siegen, 1604-1679), gouverneur général au service de la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales (WIC) de 1637 à 1644 dans une région du nord-est du Brésil colonisée par les Portugais au début du XVI^e siècle [fig. 2]. Celui-ci s'était fait accompagner de savants et de peintres pour rassembler des informations sur cette contrée: le rôle d'Albert Eckhout était de réaliser un grand nombre de dessins et d'esquisses d'animaux, de plantes et de la population indigène; l'astronome et cartographe Georg Marcgraf et le médecin et biologiste Willem Piso étudiaient la faune, la flore, la géographie, l'astronomie et les maladies tropicales; Frans Post faisait des peintures de paysage.

À son retour en Europe, Albert Eckhout conçut les cartons de la *Tenture*

des Indes, avec la collaboration d'autres peintres, à partir des esquisses exécutées au Brésil. Ainsi, Jean-Maurice commença à réaliser le rêve que son chroniqueur, Caspar Barlaeus, décrit dès son retour du Brésil: « En plus, il désirait que ces [merveilles] soient montrées sur des tableaux et tissées comme tapisseries pour les rappeler à la postérité afin que des images existent des choses admirables que notre Terre possède, quand elles-mêmes auront dé péri². » En 1652, Jean-Maurice échangea les cartons originaux des tapisseries ainsi qu'une grande partie de sa collection d'aquarelles, de peintures à l'huile et de dessins à la craie représentant des animaux, des plantes et, rarement, des personnes – plus tard reliés et intitulés *Libri picturati* –, contre un terrain à Clèves appartenant au Grand Électeur, Frédéric Guillaume de Brandebourg.

Après un premier tissage des tapisseries dans les ateliers de Maximilien van der Gucht en 1668, les cartons furent retournés à Jean-Maurice de Nassau-Siegen. Ces tapisseries cependant n'existent plus. Une autre donation est à l'origine des tapisseries qui nous sont parvenues, elle comprend les cartons, des livres, des peintures et des objets ethnologiques et fut faite à Louis XIV en 1679. Jean-Maurice – devenu prince en 1652 – avait l'ambition d'entretenir de bonnes relations diplomatiques avec la France. C'était d'autant plus important que les Pays-Bas s'étaient trouvés en guerre contre les troupes du Roi-Soleil jusqu'aux négociations de la paix de Nimègue en 1678. On soupçonne aussi que Jean-Maurice de Nassau avait largement épuisé ses ressources financières et cherchait à sortir de cette situation en espérant un cadeau diplomatique en retour. Un volumineux dossier de lettres, conservé dans les archives royales de la maison d'Orange-Nassau à La Haye, nous informe sur les relations entre Jean-Maurice et les ministres français. Ces lettres témoignent de l'enthousiasme du prince pour le Brésil, notamment lorsqu'il promet au monarque des « rarités [*sic*] » qui « représentent tout le Brésil en pourtrait [*sic*] » et caractérise ce pays, dans une autre lettre, comme « le plus beau de toute la terre »³.

Les cartons peints par Albert Eckhout ne sont pas utilisés immédiatement à la Manufacture des Gobelins. La première tenture ne fut exécutée que huit ans plus tard, d'octobre 1687 à la fin de l'année 1688. Entre 1687 et 1730, huit séries de la tenture des *Anciennes Indes* composées chacune de huit pièces furent créées à la Manufacture royale des Gobelins, en plus de quelques commandes particulières. Avec tous ces exemplaires, la *Tenture*

des Anciennes Indes sera une des séries de tapisseries les plus célèbres du Baroque.

Finalement, les cartons étaient si usés que le directeur des Bâtiments du roi, M. Orry, décida en 1735 de commander de nouveaux modèles à Alexandre François Desportes (1661-1743) – le fameux peintre de scènes de chasse et portraitiste des chiens de Louis XIV, qui ne connaissait la faune et la flore exotiques que par ses visites aux ménageries et jardins botaniques et variait les motifs des *Anciennes Indes* librement. De nombreux exemplaires des *Nouvelles Indes* furent tissés entre 1740 et 1818 à la Manufacture des Gobelins; ils se trouvent aujourd'hui dans différents pays de l'Europe et des Amériques.

C'est à la Manufacture des Gobelins que les lissiers désignaient ces tapisseries comme « *Tenture indienne* » ou « *Les Indes* ». En effet, les anciens récits de voyages, rédigés en espagnol, utilisaient le mot « *Índias* » comme synonyme d'Amérique du Sud – c'est le cas par exemple dans l'*História general de las Índias* de Francisco López de Gómara (1552). Les West Indies désignent encore aujourd'hui des îles au large de la côte de l'Amérique centrale, là où Christophe Colomb croyait avoir trouvé la côte orientale de l'Asie⁴.

Pour revenir à Jean-Maurice de Nassau-Siegen, je l'avais déjà rencontré quand j'étais maîtresse de conférences à l'Université de Bonn. Mes cours de littérature lusophone m'avaient permis de faire sa connaissance à travers la littérature brésilienne, donc vu par les Portugais et considéré comme leur ennemi. Il s'agit notamment des fameux sermons de Padre Antônio Vieira (1608-1697), prononcés à Salvador de Bahia, et tout spécialement de son *Sermão Pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as da Holanda*⁵ (1640) où il attaque vivement l'agresseur hollandais avec des arguments théologiques.

Aux débuts de mes recherches pour le livre sur la *Tenture des Indes*, mon expérience de philologue m'a influencée et je me suis inspirée des méthodes des historiens de la littérature en abordant l'œuvre visuelle comme je l'aurais fait avec une œuvre littéraire: Auteur/créateur? Époque? Motifs? Symboles? Diachronie/synchronie? Message? Un autre aspect de la recherche qui m'attirait tout particulièrement était la multitude de documents du XVII^e siècle existant dans des archives internationales – à La Haye, Berlin, Oxford, Paris, Malte et Alcalá de Henares, par exemple.

Heureusement, dès le début de mes recherches, j'ai pu m'orienter grâce à l'ouvrage détaillé de Peter James Palmer Whitehead et Marinus Boeseman, *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil. Animals*,

plants, and people by the artists of Johan Maurits of Nassau (1989). Je n'ai pas tardé à me rendre compte qu'il fallait des spécialistes de différentes disciplines pour analyser les multiples aspects que présentaient ces tapisseries. La quête d'experts ayant quelque intérêt à contribuer à un ouvrage interdisciplinaire s'est parfois avérée difficile. C'est à ce moment-là que l'équipe de trois éditrices s'est constituée, avec Helga Prüssmann-Zemper, ma collègue de l'université de Bonn, et Katharina Schmidt-Loske, nouvellement nommée au poste de directrice du Biohistoricum au sein du musée de Recherches zoologiques Alexander Koenig à Bonn. Des années riches de lectures et d'études intensives, de voyages et de rencontres fascinantes ont suivi.

L'Académie de France à Rome reçoit en 1726 neuf tapisseries tissées par Lefebvre, De Latour et Jans à la Manufacture royale des Gobelins entre 1723 et 1726. Il s'agit du sixième tissage de la série des Anciennes Indes, de haute lisse, en laine et soie. De taille légèrement plus petite que les cinq précédentes, il constitue le premier exemplaire des Petites Indes. Ces tapisseries avaient été réclamées par le peintre Nicolas Vleughels, directeur de 1724 à 1737, par l'intermédiaire du duc d'Antin, surintendant des Bâtiments du roi, pour orner l'intérieur du nouveau siège de l'Académie, le palais Mancini, situé Via del Corso. Ayant survécu aux pillages révolutionnaires romains de la fin du XVII^e siècle (1793 et 1798), la Tenture des Indes fut transportée à la Villa Médicis lors de l'installation de l'Académie en 1803.

Dans l'ouvrage Exotismus und Globalisierung, vous avez pu recenser tous les exemplaires de la Tenture des Anciennes et des Nouvelles Indes connus en 2016, dont ceux de la Villa Médicis. Plusieurs planches illustrées reproduisent l'installation de ces tapisseries dans des intérieurs privés ou publics. Quel était le rôle politique joué par la série des Indes dans les espaces de représentation ? Quelle histoire du collectionnisme et du goût se dessine par un tel recensement ? Que nous apprend la diffusion de ces décors ailleurs qu'en France ?

J'ai vérifié la localisation des tapisseries proposée par Whitehead et Boeseman⁶, ce qui m'a permis de corriger des erreurs et d'actualiser le tableau rédigé par ces deux illustres chercheurs. Ainsi, j'ai pu redécouvrir l'existence de l'*editio princeps*, déclarée disparue à cause d'une série de malentendus. En effet, le premier tissage de la *Tenture des Indes* est dispersé entre l'Europe et les deux Amériques : quatre tapisseries sont exposées à Cordoue, deux à New York, et deux exemplaires

se trouvent dans différentes maisons particulières à São Paulo. Pour celles montrées à Cordoue en Espagne – et non en Argentine, comme le note Whitehead – je dois la première information à Victoria Ramírez Ruiz du Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. J'ai pu identifier ces tapisseries, présumées faire partie de la série des *Nouvelles Indes*, comme étant les premiers exemplaires des *Anciennes Indes* ; celles-ci conservent encore le motif unique du Kamichi cornu (*Anhima cornuta*), un oiseau de l'Amérique du Sud qui possède une petite corne sur le crâne et des espèces d'éperons aux ailes⁷ [fig. 6]. Quant aux deux tapisseries conservées dans des collections privées au Brésil⁸, elles ont fait l'objet d'une vente aux enchères à Londres en 2007, comme celles de New York.

Dans l'ouvrage *Exotismus und Globalisierung*, plusieurs planches montrent les tapisseries installées dans des intérieurs, jamais dans un musée d'art. J'ai pu retracer la provenance de toutes ces tapisseries et, en même temps, nous avons pu réunir un certain nombre d'informations concernant les premiers propriétaires de ces pièces. Très souvent, les tapisseries de la *Tenture des Indes* ont joué un rôle politique en tant que cadeau royal (ou, plus tard, impérial) ; leur qualité d'objets très précieux et relativement faciles à transporter se prêtait généralement bien à ce rôle.

Pour huit pièces de la *Tenture des Indes*, livrées « à Rome à M. Vleughels, directeur de l'Académie de France », « le prix, d'abord fixé à 250 £ fut porté à 240 £ l'aune carré en 1725 », donc « 22 312,10 £ »⁹. La laine que la Manufacture royale des Gobelins choisissait pour les tapisseries devait être de la meilleure qualité, il fallait aussi de la soie et quelquefois même des fils d'or. C'est grâce à l'habileté et à l'expérience des lissiers, dont certains étaient spécialisés dans des factures particulières – par exemple dans la carnation –, que ces œuvres ont pu voir le jour.

Pour l'installation de la *Tenture des Indes* à l'Académie de France à Rome, en 1726, la qualité esthétique a joué un rôle très important, mais d'autres aspects plus politiques doivent néanmoins être pris en considération. Le duc d'Antin souhaitait transformer le palais Mancini en un lieu « superbement décoré¹⁰ », mettant en valeur les œuvres des artistes français et les productions des manufactures royales françaises. C'est dans ce cadre que l'Académie reçut différentes séries de tapisseries des Gobelins, dont la *Tenture des Indes* : celle-ci fut envoyée à la demande explicite de Nicolas Vleughels et installée dans la première et la troisième salle de l'enfilade du premier étage, accompagnée de copies

d'antiques. Dans la pièce centrale de l'étage noble, le salon du Dais, deux tapisseries de la série de l'*Histoire du roi* – la *Prise de Dôle* et l'*Entrée du roi à Dunkerque* – encadraient le dais sous lequel était placé un portrait de Louis XIV. Elles célébraient les victoires du monarque de 1667 et de 1662. On peut donc dire que, là où le pouvoir royal devait être glorifié, les responsables pouvaient avoir recours à des tapisseries créées à cette fin, alors que les tapisseries de la *Tenture des Indes* avaient plutôt pour fonction d'embellir les lieux où elles étaient installées, par leurs sujets inédits et leur raffinement, et d'étendre à l'Italie la magnificence du roi de France. L'ensemble des tapisseries à l'Académie de France à Rome, y compris la *Tenture des Indes*, eut une résonance très positive dans la ville. Le pape Benoît XIII lui-même vint les voir pour comparer leur qualité à celle de la manufacture de tapisseries récemment créée à Rome par l'un de ses prédécesseurs¹¹.

Depuis son arrivée à Rome, cette série de tapisseries, augmentée de deux exemplaires supplémentaires, a appartenu à la même institution ; sa valeur est d'autant plus grande qu'elle est la seule restée complète. Il n'y a que la série qui se trouve dans le palais du grand maître à Malte qui a gardé jusqu'à aujourd'hui une telle unité.

Revenons à la question du rôle politique de la *Tenture des Indes* comme cadeau diplomatique. Dans son *Histoire journalière de Paris* (1716-1717), Nicolas de Saint-Gelais rapporte que c'est pour sa beauté et son originalité que Pierre le Grand choisit la *Tenture des Indes* comme cadeau de la part de Louis XV, en 1717, parmi un grand nombre d'autres tapisseries qui lui avaient été présentées à la Manufacture royale des Gobelins.

Les tapisseries des *Nouvelles Indes*, aujourd'hui dans la Salle du Zodiaque du palais du Quirinal, sont aussi un cadeau diplomatique [fig. 3]. Elles ont été offertes par Louis XVI et Marie-Antoinette à l'archiduc Ferdinand Charles d'Autriche, duc de Modène – frère aîné de Marie-Antoinette – et à son épouse Maria Beatrice d'Este, lors de leur visite à Paris en 1786. Ces tapisseries furent installées au palais ducal à Modène et réquisitionnées, entre 1880 et 1888, par le nouvel État italien, sous le règne de Vittorio Emanuele. C'est à partir de ce moment qu'elles servent de décor prestigieux au palais du Quirinal, alors Palais royal et aujourd'hui siège de la présidence de la République.

J'ai également eu l'occasion d'étudier de manière approfondie la correspondance entre le grand maître de l'Ordre de Malte, Ramón Perellos, et son pléni-

potentiaire à Paris, le commandeur De Mesmes, en vue de l'achat d'une tenture pour orner la salle d'hiver de son palais à Malte¹² [fig. 4]. Cet échange épistolaire, datant du début du XVIII^e siècle, nous informe également des raisons déterminant le choix des tapisseries destinées à être tissées sur mesure pour cette salle. Cette série des *Anciennes Indes* est la seule encore à la même place depuis son tissage.

En novembre 1708, la décision est prise. Dans une lettre adressée à Perellos, le commandeur De Mesmes l'informe de sa décision en faveur de la *Tenture des Indes*, recommandée par des gens de bon goût en raison de sa beauté, de la nouveauté et du prix :

Jay donc choisi les Animaux des Indes parce que jay mené avec moy plusieurs personnes de bon goust, qui me l'ont conseillé comme une des plus belles qui soit dans les gardemeubles du Roy, et d'ailleurs a beaucoup meilleur marché que celui que le roy En paye a cause que l'on traueille peu pendant la guerre. Votre Tapisserie, Monseigneur, ne laissera pas de monter a un plus haut prix que celui que j'ay ouï dire que Votre A. auoit enuie dy mettr[e,] elle coutera aux enuirs de dix huit mille liuures de cette monoy aussi Monseigneur vous aurez une des plus aimables tapisseries qu'aucun prince puisse auoir et en diminuant le prix de trois a qua[tre] milles liuures vous n'auriez eu que quelque chose de tres vilain¹³.

Il est évident que les qualités esthétiques combinées avec l'aspect financier sont décisives pour l'acquisition de ces tapisseries qui constituent aujourd'hui encore un des attraits majeurs de Malte.

En étudiant les documents témoignant des rares achats et des dons de tapisseries de la *Tenture des Indes* au cours de presque deux siècles (les XVII^e et XVIII^e), on peut dire qu'elles servaient à embellir les palais où elles étaient accrochées, montrant le faste du monarque et de l'aristocratie et le raffinement des manufactures françaises. Aucune mention n'est faite à l'époque d'une idéologie raciale, de l'exploitation et de l'esclavage qui découle d'une lecture plus contemporaine de ces représentations.

Il est indéniable cependant qu'il s'agit d'une représentation idéalisée d'un territoire conquis et en partie exploité. Par le sous-titre de votre ouvrage : « Le Brésil en tapisserie : la Tenture des Indes », l'exotisme mis en scène dans ces représentations tissées est rattaché immédiatement à une géographie spécifique : le Brésil du Nord.

Lorsque la Manufacture royale des Gobelins est chargée de tisser le cycle des Indes pour Louis XIV, ce dernier venait aussi de faire réaliser par Charles Le Brun le fameux Escalier des Ambassadeurs à Versailles terminé en 1678-1679. Un rapprochement entre les vocabulaires visuels des deux décors, celui de l'escalier et des tapisseries, a été proposé par Carrie Anderson dans un article intitulé « The Old Indies at the French Court: Johan Maurits's Gift to Louis XIV¹⁴ ».

Pourriez-vous préciser le contexte politique et les enjeux qui ont pu être déterminants lors du choix de tissage de ces tapisseries ? Faut-il considérer chaque tapisserie de la série comme répondant à une logique narrative ou idéologique ? Comment s'articule la relation néerlandais-brasilien-française autour de la Tenture des Indes ?

C'est à l'époque des guerres d'indépendance des Pays-Bas contre l'Espagne que Jean-Maurice de Nassau-Siegen est entré au service de la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales et fut nommé, de 1637 à 1644, gouverneur général d'un petit territoire au nord-est du Brésil, non loin de Salvador de Bahia, capitale du Brésil à l'époque. Puisque le Brésil était une colonie portugaise et que le Portugal se trouvait sous la couronne espagnole de 1580 à 1640, les Hollandais aspiraient à mobiliser les troupes de l'Espagne, avec laquelle ils étaient en conflit en Europe, loin du théâtre de guerre européen. La période de l'occupation hollandaise de cette petite colonie s'étend de 1621 à 1654. Lorsque la Manufacture royale des Gobelins est chargée de tisser les premiers exemplaires de la *Tenture des Indes*, en 1687, elle n'est donc plus sous domination hollandaise depuis trente ans.

Quant à une éventuelle relation entre le message idéologique de l'*Escalier des Ambassadeurs* à Versailles et la *Tenture des Indes*, c'est une hypothèse à discuter. Rien n'indique que Charles Le Brun puisse avoir été influencé par les cartons de la *Tenture des Indes* ou que Louis XIV ait pensé à ses colonies en voyant les cartons. Le message de l'*Escalier* me semble plutôt celui d'un vainqueur glorieux, tandis que le monde de la *Tenture des Indes* fait surtout référence à la vie loin de l'Europe. Ce n'est pas Louis XIV qui, en 1687, prend la décision de faire tisser la *Tenture des Indes*,

c'est le surintendant des Bâtiments du roi, Henri de la Chapelle-Bessé, qui – à un moment où les lissiers de la Manufacture royale des Gobelins n'avaient plus d'ouvrage – se souvient des cartons offerts par « Maurice de Nassau » huit ans plus tôt. Le roi n'avait qu'à approuver la proposition d'en faire réaliser des tapisseries : l'*editio princeps* de la *Tenture des Indes*¹⁵. Ce sont donc des raisons économiques – la manufacture étant une institution royale – qui ont conduit le monarque à donner l'ordre du premier tissage.

Quant au jugement positif des cartons lors de la réception du cadeau en 1679, je suis d'accord avec Jean Vittet pour dire qu'il était fondé principalement sur la passion de Louis XIV pour les plantes et les animaux domestiqués des ménageries et des jardins¹⁶. Les sources complémentaires qu'il convient de consulter pour mieux comprendre ce contexte sont la correspondance de Jean-Maurice avec la cour française, précédant le don fait à Louis XIV en 1679, ainsi que les rapports de Paul de Milly, le peintre commentant les objets : les deux sont conservés à La Haye. Nulle part il n'est question d'un message politique.

Ne constituant pas une narration cohérente structurée en plusieurs épisodes, la *Tenture des Indes* est plutôt une suite de tableaux reliés entre eux par leur appartenance à la sphère d'action du gouverneur au service de la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales : le nord-est du Brésil, la côte occidentale de l'Afrique et le Chili. Ces tableaux offrent des éléments choisis en fonction des critères de l'altérité – par exemple le fourmilier – et de l'utilité – comme la nourriture de tous les jours, les racines du manioc, la combinaison de ces éléments constituant une image uniquement positive.

Dans le désir de montrer les nombreux détails d'un monde exotique avec une précision scientifique remarquable, les tapisseries décrivent la nature sauvage et les fruits de l'agriculture ainsi que les différents groupes constituant la population du Brésil hollandais : des indigènes occupés par leurs activités quotidiennes (*Les Pêcheurs, Le Chasseur*) ainsi que des Africains, dans une représentation dissimulant qu'ils sont réduits en esclavage (*Les Deux Taureaux, L'Éléphant*). *L'Indien à cheval*, présentant un chevalier mapuche avec un serviteur africain, évoque l'expédition infructueuse d'Hendrik Brouwer au Chili, en 1643 ; *Le Roi porté par deux Maures* est basé sur les portraits d'un ambassadeur congolais et d'autres diplomates du Congo conservés dans l'un des *Libri picturati*. Seule la représentation des

3



4



5



6



3
Vue de la *Tenture des Indes* dans la *Sala dello Zodiaco* du palais du Quirinal, Rome.

4
Vue de la *Tenture des Indes* dans la salle d'hiver du palais du grand maître de l'Ordre de Malte, La Valette.

5
Anonyme (Albert Eckout), *Acaju* (fruit d'anacardier), dans *Libri picturati*, v. 1637-1644, huile sur papier, 21,7 × 31,8 cm, A 35, p. 19, Cracovie, Biblioteka Jagiellońska.

6
Anonyme (Albert Eckout), *Anhima cornuta* (*Mitù* ajouté par la main du peintre, nom en *lingua geral*), dans *Libri picturati*, 171, v. 1637-1644, huile sur papier, 21,7 × 31,8 cm, Cracovie, Biblioteka Jagiellońska.

7



8



7

« *Alagoa ad Austrum* » (planche), dans Casparis Barlaei, *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum, sub praefectura illustrissimi Comitis I. Mauritii Nassoviae, &c. Comitis, nunc Vesaliae Gubernatoris & Equitatus Foederatorum Belgii Ordd. sub Avriaco Ductoris, historia [...]*, Amsterdam, 1647.

8

Frans Post, *Un Moulin à sucre*, v. 1660, huile sur toile, 92 × 72 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

personnages dans cette dernière tapisserie peut être considérée comme historiquement correcte (voir *supra*, p. 188, fig. 8).

C'est exactement le siècle de Jean-Maurice de Nassau qui est discuté dans l'excellent livre de Cécile Fromont, *The Art of Conversion. Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo* (2014), paru peu après la rédaction du chapitre ethnographique de *Exotismus und Globalisierung*.

L'auteure confirme combien Albert Eckhout, Georg Marcgraf et les autres peintres dont les dessins ont été conservés sous le titre de *Libri picturati* – ces volumes contenant les dessins exécutés au Brésil même – étaient soucieux d'une représentation exacte des détails : ces détails réapparaissent dans la tapisserie du *Roi porté par deux Maures*¹⁷.

Les autres tapisseries de la série sont conçues selon les principes de l'art baroque, elles peuvent être considérées comme des constructions artificielles : chaque élément est correct, mais l'arrangement de ces objets authentiques est guidé par un principe de beauté, il doit créer un tableau agréable, positif, pour un public riche et cultivé. Quelques exemples : les couronnes de plumes que portent les Amérindiens sur les deux premiers exemplaires des *Pêcheurs* et du *Chasseur indien* sont exactes¹⁸, mais la tapisserie ne rend pas toute la vérité. Ces couronnes servaient uniquement pour les fêtes, et non pour la chasse ou la pêche¹⁹ ; la mère d'origine africaine dans la tapisserie *L'Éléphant* ou *Le Cheval isabelle* porte des boucles d'oreilles, ornement propre à l'élite du Congo et non à une personne mise en esclavage et travaillant dur dans la récolte des légumes et fruits. Sa corbeille, qui ressemble à celles utilisées par un groupe ethnique au Congo, les Bakongo, est joliment arrangée de sorte à égaler une nature morte hollandaise. À juste titre, dans *Infelicitates. Representations of the Exotic*, Peter Mason affirme que l'exotisme dans les œuvres d'art isole les objets de leur contexte originel et, en les plaçant dans de nouveaux contextes, leur donne une signification nouvelle²⁰.

De ses propres mains, Jean-Maurice a dressé une liste qui devait accompagner le don à Louis XIV ; elle servira au peintre Milly pour expliquer les représentations sur la *Tenture des Indes*. Cette liste détaille toutes les informations sur les objets donnés à voir et qui sont inconnues en Europe. Elle signale par exemple le goût sucré de l'ananas, les possibilités d'utiliser les fruits de l'anacardier [fig. 5] ou les capacités des lamas – désignés comme « moutons » – de porter l'or et l'argent dans

des sacs. Elle nous prouve que, pour Jean-Maurice, les éléments isolés comptaient plus que la cohérence et l'exactitude de la scène. Dans l'acception de Mason, ces éléments isolés – placés dans leur nouveau contexte – embellissent la scène et la transforment en vision exotique.

En tant que constructions visuelles, les représentations tissées dans la Tenture des Indes constituent des témoignages historiques importants pour réfléchir aux rapports entre l'Europe, le Brésil et l'Afrique au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Les études de Cécile Fromont ont contribué à enrichir cette réflexion en mettant en lumière les références précises au Royaume du Kongo chrétien, passées longtemps inaperçues.

Est-ce que la dispersion, au sein de différentes collections, de la documentation originelle ayant servi à la réalisation des cartons a rendu plus difficiles le travail d'étude et la compréhension de ces compositions et de tous les détails représentés ?

À qui s'adressaient ces tapisseries, et quel type de regard et d'expérience offraient-elles ? Comment l'appréhension de ce décor a-t-elle pu se modifier au cours des siècles et, en particulier, dans la période plus récente ?

La dispersion des éléments de la collection brésilienne de Jean-Maurice de Nassau-Siegen a été très importante. Elle est décrite en détail dans l'ouvrage de Whitehead et Boeseman déjà cité²¹. Comme j'étais libre de voyager, je pouvais suivre les traces indiquées par Whitehead et Boeseman et, au cours de mes recherches, j'ai constaté que la plupart des éléments comportaient des aspects utiles pour l'interprétation de la *Tenture des Indes*. Les livres historiques étaient disponibles à Bonn.

Il faut donc jeter un coup d'œil sur cette collection ainsi que les ouvrages qui ont été créés après le retour du gouverneur et leur réception. Cet ensemble englobait presque tous les aspects du savoir, contribuant ainsi à l'image d'un prince humaniste. Dans son rapport détaillé sur les années du gouvernement de Jean-Maurice au Brésil, [...] *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum, [...] historia*, 1647, son biographe Caspar Barlaeus met en valeur les mérites de celui-ci, faisant l'éloge de ses actions militaires, de sa tolérance religieuse et des richesses du pays²². Les gravures sur cuivre d'après les dessins de Frans Post et Georg Marcgraf illustrant ce livre sont une source d'information supplémentaire [fig. 7].

Mais plus important encore est l'ouvrage scientifique *Historia naturalis Brasiliae* (1648) de Georg Marcgraf et Willem Piso, illustré de gravures sur bois

d'après les esquisses de Marcgraf (voir *supra*, p. 198, fig. 16). Pendant environ cent cinquante ans, ses renseignements sur les maladies tropicales ont pu sauver la vie de beaucoup de malades. En outre, Carl de Linné s'en est servi pour établir sa taxonomie binaire pour les plantes sud-américaines. La carte géographique faisant partie de cet ouvrage n'avait pas d'égale.

Encore aujourd'hui, on peut admirer dans de nombreux musées des œuvres d'art remontant au gouvernement de Jean-Maurice au Brésil. Les tableaux de Frans Post, par exemple, montrant des paysages paisibles avec des personnages de différentes ethnies, sont exposés au musée du Louvre ainsi qu'à Rotterdam [fig. 8]. Les grands tableaux ethnographiques au Nationalmuseum de Copenhague sont souvent prêtés pour des expositions²³, les *Libri picturati* à Cracovie et les tableaux à l'huile qui décorent le plafond du petit château viticole de Hoflössnitz (près de Dresde, en Saxe), représentant quatre-vingts espèces d'oiseaux sud-américains, sont autant des témoignages du Brésil du XVII^e siècle que les objets rapportés du Nouveau Monde : plantes séchées, animaux empaillés, plumes d'oiseaux – dont un manteau de plumes rouges –, carapaces de tortues, peaux de toutes sortes, semences, ainsi que des objets ethnographiques, tels des armes ou des outils de pêche. La plupart de ces objets fut donnée à des universités, par exemple à celle de Leyde. L'image du Brésil ainsi transportée influença largement le public cultivé d'Europe, surtout dans le domaine des sciences naturelles.

Quant aux précieux *Libri picturati*, j'ai pu les admirer avec Katharina Schmidt-Loske à Cracovie, en Pologne. Aujourd'hui, la majorité des dessins des *Libri picturati* est accessible sous forme numérique. Ils remplissent sept gros volumes et ne sont pas signés, on peut donc supposer qu'ils proviennent non seulement des mains d'Eckhout et de Marcgraf, mais aussi d'autres peintres dont on ne connaît pas les noms [fig. 5 et 6]. Les dessins de Frans Post ne comptent pas parmi cette collection ; ils ont été découverts récemment au Noord-Hollands Archief à Haarlem par Alexander de Bruin²⁴ et publiés à l'automne 2016 [fig. 9] : les spécialistes actuels sont d'avis que Post n'a pas contribué aux cartons des *Indes*.

La discussion autour de l'identité de l'auteur des cartons des tapisseries n'est pas encore close. On sait qu'ils ont été peints dans l'atelier de Jacob van Campen à Randenbroek près d'Amersfoort aux Pays-Bas en compagnie d'autres artistes. Certains détails des corps humains rap-

pellent le style de Jacob van Campen lui-même. Abraham Willaerts et Johan van Brosterhuysen sont également mentionnés comme peintres y ayant possible-ment contribué. D'après un indice de Jean Vittet concernant le casoar, Katharina Schmidt-Loske a réussi à identifier Pieter Boel comme auteur de quelques animaux²⁵. Seule une analyse des couleurs pourra décider définitivement à quelle date ces animaux ont été peints sur les cartons. Récemment, des documents ont été découverts, qui permettent d'établir l'hypothèse que le principal auteur des cartons était Jacob van Campen, qui aurait conçu un programme de peintures et de tapisseries pour décorer le Mauritshuis²⁶.

Quant aux tapisseries, elles s'adressaient autrefois à un public noble, étant donné leur préciosité et la nécessité de grandes surfaces indispensables à leur accrochage. Elles pouvaient certes être exhibées à un public plus large – à l'occasion de la procession de la Fête-Dieu ou du carnaval à Rome²⁷, par exemple –, mais il s'agit tout de même de décors d'apparat.

Tandis qu'au XVIII^e siècle, la plupart des observateurs admiraient dans ces tapisseries un monde lointain caractérisé par une faune et flore exubérantes, au XXI^e siècle, nous sommes davantage saisis par le rôle des personnages et la critique interroge la portée coloniale de ces œuvres.

Dans le livre, la contribution de Katharina Schmidt-Loske permet de mesurer à quel point la présence des animaux et de la flore représentés dans la Tenture des Indes pouvait être signifiante, en écho aussi à l'intérêt pour la botanique de Jean-Maurice de Nassau-Siegen.

Certains animaux font référence à la faune existante en Afrique ou en Inde, ou introduisent des citations sophistiquées de motifs et de compositions issus de la tradition iconographique animalière européenne – c'est le cas du Rhinocéros de Dürer, du Combat des animaux de Giambologna, ou encore des scènes de chasse représentées dans les tapisseries princières du XVI^e siècle.

Comment s'articule le rapport entre art et science au sein de cette série de tapisseries ? Y a-t-il des récits qui témoignent de l'intérêt scientifique que la Tenture des Indes pouvait susciter par rapport à des représentations du Nouveau Monde plus anciennes ?

Mis à part les témoignages évoqués jusqu'ici, je n'ai pu retrouver d'autre source concernant la réception des tapisseries. Pendant des siècles, elles n'ont pas fait l'objet de commentaires. Ce n'est que depuis la découverte par Thomas Thomsen, en 1938, d'une correspondance entre les peintures ethnographiques

de Copenhague et les sujets représentés dans les tapisseries qu'un intérêt croissant pour celles-ci s'est développé²⁸.

Peu d'auteurs se sont souciés de la question de l'identification des espèces, car cette analyse difficile nécessitait une connaissance professionnelle de la biologie²⁹. Les historiens de l'art, quant à eux, ont eu tendance à souligner l'abondance de la nature en général ou à parler d'animaux fantaisistes.

Ce dernier point a été réfuté par Schmidt-Loske, qui a identifié toutes les espèces et réussi à analyser le rôle des différentes plantes soit comme nourriture, soit dans la médecine ou la culture indigènes. Deux plantes tinctoriales peuvent être citées à titre d'exemple : les populations indigènes au Brésil hollandais utilisaient les semences de *Bixa orellana* – appelée en français « roucou » et en portugais « urucum », « colorau » –, pour produire la couleur destinée à décorer leur corps de dessins, tandis que, pour teindre des étoffes, ils avaient besoin des baies de *Phytolacca americana* (en français « raisin d'Amérique »). Ces plantes, portant des semences et des baies, semblent décorer les roues de la charrette tirée par les taureaux sur les premiers exemplaires de la tapisserie *Les Deux Taureaux* [fig. 10]. Leurs qualités sont citées déjà dans l'*Historia naturalis Brasiliae* de Marcgraf et Piso, qui parle notamment du roucou³⁰.

Parmi les représentations d'animaux, celles qui portent des messages supplémentaires sur la culture ou l'histoire du Brésil ou de l'Europe sont plus rares. Cependant, un spécialiste reconnaît dans *Les Deux Taureaux* la race bovine des « barrosão », originaire du nord du Portugal : ils avaient été introduits au Brésil par les Portugais avant que les Hollandais occupent cette région.

L'analyse zoologique de Schmidt-Loske a permis de compléter l'interprétation des scènes. Ayant montré qu'il y a aussi des prédateurs parmi les poissons, Schmidt-Loske a pu nous faire découvrir que le combat des animaux se déroule dans tous les éléments : terre, eau, air [fig. 11].

La représentation des espèces est exacte, mais les peintres ne se souciaient pas de dépeindre des biotopes. La tapisserie *L'Éléphant* ou *Le Cheval isabelle* en est un exemple. Elle présente des animaux issus d'un jardin zoologique : un éléphant et une chèvre importée d'Afrique, un cheval européen et un paon asiatique entourés d'animaux sauvages du Brésil – un tamanoir, un anaconda géant, un ibis rouge, une spatule rosée sous un anacardier et un cocotier avec une vigne (cette dernière,

importée d'Europe et cultivée avec succès au Brésil) [voir *supra*, p. 187, fig. 5].

Lorsque les biologistes interprètent leurs découvertes au-delà des frontières des sciences naturelles et qu'ils informent également sur l'arrière-plan culturel ou historique de leurs identifications, comme l'a fait Schmidt-Loske, les historiens de l'art peuvent également profiter de ces analyses.

Quant à l'intérêt de Jean-Maurice pour la flore et la faune, on peut dire que les plantations autour du palais de Friburgo qu'il fit construire au Brésil servaient principalement à l'alimentation de la cour du gouverneur général, mais aussi à la défense contre la flotte ennemie.

De retour en Europe, Jean-Maurice s'occupa de l'aménagement de ses jardins et parcs à Clèves, et, dans une moindre mesure, à La Haye près du Mauritshuis, à Siegen, et à Sonnenburg, sa résidence de grand maître de l'Ordre de Saint-Jean. Il donna aussi des conseils d'horticulture au Grand Électeur³¹. Le prince tenait à partager ses expériences concernant la plantation d'arbres, par exemple avec la cour de France. Il adresse un mémoire détaillé à l'ambassadeur de France, le maréchal d'Estrades, lors de la conférence de paix de Nimègue en 1679³². Son « Tiergarten » à Clèves était une réserve de gibier plutôt qu'un jardin zoologique.

Tout porte à croire que l'enthousiasme de Jean-Maurice, spécialement pour les plantes et le jardinage, s'exprime aussi dans les cartons des tapisseries qu'il fit réaliser et qui sont une merveilleuse synthèse d'art et de sciences naturelles. Ces tapisseries répondent en même temps au goût pour l'exotisme des XVII^e et XVIII^e siècles grâce à la beauté des fleurs et l'aspect fascinant des animaux brésiliens ainsi qu'originaux d'autres continents.

L'effet saisissant produit par la Tenture des Indes doit beaucoup à la richesse et à la multitude des éléments rendus avec finesse par les lissiers parisiens grâce au choix des gammes chromatiques et à la maîtrise du tissage de haute lisse, qui leur permet de reproduire tous les effets de matière, ainsi que d'autres textiles représentés – tels les brocards, les dentelles ou les étoffes africaines. Cette matérialité exceptionnelle de l'objet exerce un effet de séduction qui va de pair avec une exhibition de pouvoir et de richesse caractéristique des manufactures royales.

Quels sont les niveaux de lecture mis en œuvre par la Tenture des Indes dans son articulation entre opulence des matériaux, caractère luxueux du décor et détails de nature plus documentaire et scientifique ? De quelle manière la fortune de ces tapisseries a-t-elle contribué à façonner une image du Nouveau

9



10



11



9

Frans Post, *Laaglandtapir (Tapiris terrestres, Linnaeus, 1758)*, Harlem, Noord-Hollands Archief.

10

Les Deux Taureaux, Les Pêcheurs de la Tenture des Anciennes Indes, 2^e série, d'après le carton d'Albert Eckhout, v. 1644-1652, Manufacture royale des Gobelins, Paris, Atelier Mozin, 1689/90, 740 × 470 cm, Paris, Mobilier national.

11

Le Combat des animaux de la Tenture des Indes, 6^e série (2^e exemplaire), 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.

12

Antonio Susini (d'après Giambologna), *Lion déchirant un étalon*, 1600, bronze, 33 × 38 × 26,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer.

12



Monde par une représentation du Brésil qui répondait à un désir d'exotisme, associé à une description plus authentique ?

À mon avis, c'est non seulement un « désir d'exotisme », mais aussi une soif de découvertes, de savoir, qui guidait le plaisir des observateurs de la *Tenture des Indes* dans le passé. Dans ce contexte, il convient de souligner à nouveau que les tapisseries n'étaient accessibles qu'à un public restreint : la noblesse.

Au XVII^e et au XVIII^e siècle, l'ensemble de la documentation rassemblée durant les huit années de gouvernement de Jean-Maurice de Nassau-Siegen constituait un grand progrès, comparé aux informations antérieures sur le continent lointain. Certes, l'Europe disposait des témoignages écrits par André Thevet, Jean de Léry et Hans Staden, datant du XVI^e siècle, mais la documentation fournie par les savants et les artistes de l'entourage de Jean-Maurice dépassait tout ce qui était connu jusqu'à ce jour.

Le fait que dans la *Tenture des Indes* ces nouvelles images de la nature et du mode de vie au Brésil soient accompagnées par des représentations d'objets européens et qu'elles soient montrées par l'intermédiaire d'une œuvre d'art de grande valeur risquait certainement de leur ôter une partie de leur caractère documentaire. Selon l'historienne de l'art Katja Schmitz von Ledebur³³, cette combinaison d'éléments d'un monde inconnu avec des éléments européens (autant les objets que les références aux modèles de Giambologna pour le combat des animaux [fig. 12] ou de Dürer pour le rhinocéros) a pu contribuer à la compréhension et au succès des tapisseries³⁴. Combinés à un vocabulaire stylistique familier, comme celui des natures mortes, ces éléments fonctionnaient comme des points de repère qui aidaient le public pour lequel la *Tenture* était conçue à s'orienter dans les représentations.

Aujourd'hui, c'est toujours la prérogative des personnes très aisées de posséder des tapisseries et de décorer leur intérieur privé avec ces textiles luxueux : c'était le cas par exemple d'Yves Saint Laurent, qui avait orné la salle à manger de son domicile parisien d'un exemplaire du *Roi porté par deux Maures*. Cependant, si tout amateur d'art du XXI^e siècle peut admirer les tapisseries dans un palais ou dans un musée pour leur qualité artistique, il est moins probable qu'il s'instruise de la nature tropicale en regardant leurs représentations.

Comme c'est le cas pour toute œuvre d'art et objet historique, les niveaux de lecture de la *Tenture des Indes* ont changé d'une époque à l'autre. Au XVII^e siècle, les

premiers exemplaires de la *Tenture des Indes* tissés par Maximilien van der Gucht en 1668, dont nous ne connaissons pas l'aspect exact, servaient comme moyen de représentation et à la gloire du comte Jean-Maurice de Nassau-Siegen, ancien gouverneur d'une petite région au Brésil, tout en documentant les richesses de ces contrées lointaines. Au XVIII^e siècle, les *Anciennes Indes*, tissées à partir des mêmes cartons à la Manufacture des Gobelins, fonctionnaient en premier lieu comme témoins d'un monde exotique sans précision géographique, leur rapport avec le Brésil n'étant que très rarement mentionné dans les documents de la Manufacture des Gobelins.

Plus tard, les représentations des *Nouvelles Indes*, utilisant les motifs des *Anciennes Indes* pour des scènes librement composées, prouvent que leur créateur, Alexandre François Desportes, se souciait encore moins de l'authenticité géographique de ses cartons.

Au XIX^e siècle, les tapisseries sont moins en vogue : Jean-Maurice de Nassau, qui avait pris l'initiative d'en faire réaliser le tissage, était tombé dans l'oubli. C'est seulement à partir du moment où Alexander von Humboldt identifie en Albert Eckhout le créateur des tableaux ethnographiques conservés à Copenhague que l'intérêt du monde des sciences fut alerté. Cet intérêt pour le *Brésil hollandais* en général s'intensifie au dernier tiers du XX^e siècle. Le XXI^e siècle, finalement, marque un tournant par rapport à la perception des sujets représentés sur ces tapisseries. Influencés par le mouvement de décolonisation, quelques contemplateurs se sont sentis offensés par ces scènes idéalisées³⁵.

L'ouvrage que vous avez codirigé en 2016 est caractérisé par une approche interdisciplinaire. La Tenture des Indes est étudiée sous différents angles : artistique, linguistique, scientifique, anthropologique, ethnographique... faisant état aussi d'une vaste bibliographie.

Plusieurs contributions ont également mis en lumière la façon dont le sujet de ces pièces permet d'approfondir et de mieux saisir la portée de cette création dans le cadre de la question coloniale.

Dans quelle mesure cette dernière perspective est-elle prise en compte dans une lecture circonstanciée et complexifiée de l'ouvrage ? Comment participe-t-elle de l'interprétation des tapisseries, et comment est-il possible d'en rendre compte aujourd'hui ?

La littérature historique sur le Brésil hollandais est assez vaste, c'est pourquoi les indications bibliographiques dans *Exotismus und Globalisierung* ne pouvaient

être exhaustives, et le nombre de publications a encore augmenté depuis 2016. Le problème du colonialisme avait été évoqué uniquement dans des ouvrages d'histoire, sur lesquels je reviendrai, tandis que les études sur les tapisseries le laissaient complètement de côté. De ce point de vue, *Exotismus und Globalisierung [...]* est un ouvrage novateur. Les problèmes du colonialisme et de la souffrance des personnes réduites en esclavage ont été évoqués non seulement par rapport à l'histoire du Brésil hollandais, mais aussi en lien avec les représentations des tapisseries.

Parmi les nombreuses études qu'on avait à disposition avant 2015, je peux citer quelques références, comme les livres de Hermann Wätjen³⁶, de José Antônio Gonsalves de Mello³⁷ ou encore de Luís Felipe de Alencastro³⁸.

Wätjen avait mené des recherches dans des archives aux Pays-Bas et au Brésil. Quelques dizaines d'années plus tard, José Antônio Gonsalves de Mello exploitait des millions de pages de documents – parmi d'autres, les *Dagelijkse Notulen (Protocoles journaliers du Haut Conseil du Brésil)*, et les *Brieven en Papieren uit Brazilië (Lettres et papiers du Brésil)*, dont les originaux étaient conservés au Algemeen Rijksarchief à La Haye et une copie également au Brésil. Plusieurs pages des manuscrits examinés par les deux chercheurs témoignent des conditions de vie misérables des petits colons et des soldats ainsi que du destin tragique des hommes, femmes et enfants africains mis en esclavage³⁹. En 2008, Luís Felipe de Alencastro publie une analyse actualisée qui critique tout spécialement la participation de Jean-Maurice de Nassau-Siegen à la traite des esclaves.

Cette sélection de titres montre que l'implication de Jean Maurice de Nassau-Siegen dans la traite des esclaves était connue. Cependant, si le jugement sur cette pratique est aujourd'hui implacable, ce n'était pas le cas au XVII^e siècle.

Dans le cadre de la discussion sur la restitution des œuvres d'art volées aux peuples africains au XIX^e siècle, du mouvement *Black Lives Matter* aux États-Unis – où, bien entendu, la situation se présente autrement qu'en Europe –, ainsi que d'une sensibilité accrue envers les groupes défavorisés de la société en général, le rôle de Jean-Maurice au Brésil a aussi exigé une nouvelle définition. Ce problème a été abordé notamment par l'exposition *Shifting Image: In Search of Johan Maurits*, au Mauritshuis à La Haye en 2019, qui se proposait de montrer, par un choix d'œuvres d'art accompagnées de commentaires, que la richesse de l'ancien gouverneur provenait principalement de la

culture de la canne à sucre – pour laquelle, à l'époque, on croyait ne pas pouvoir se passer de la main-d'œuvre africaine⁴⁰. Le même musée, aujourd'hui, présente les objets d'art de l'exposition rassemblés dans une salle dédiée à Jean-Maurice: c'est lui qui avait fait construire cette résidence devenue musée (Mauritshuis) et l'avait principalement financée par l'argent gagné avec la culture de la canne à sucre. La copie de son buste, une œuvre en marbre de Bartholomeus Eggers datée de 1664, a été, elle aussi, transférée du foyer du Mauritshuis dans cette salle. Dans le cadre de cette réorganisation du musée, Carolina Monteiro et Erik Odegard ont publié l'essai «Slavery at the Court of the Humanist Prince». Reexamining Johan Maurits van Nassau-Siegen and his Role in Slavery, Slave Trade and Slave-smuggling⁴¹.

Tandis que la plupart des études modernes parlent en premier lieu des conditions économiques et juridiques de l'implication de Jean-Maurice de Nassau-Siegen et de la Compagnie néerlandaise des Indes Occidentales dans la traite des esclaves, l'exposition *Slavery*, au Rijksmuseum d'Amsterdam en 2021, avait pour but de montrer les conditions de vie inhumaines de femmes et d'hommes vivant dans dix pays différents, tous souffrant du système colonial des Pays-Bas⁴².

Cette exposition posait les mêmes questions que Caspar Barlaeus (1584-1648) avait évoquées dans sa chronique sur les huit années de Jean-Maurice au Brésil en citant la critique sévère de l'esclavage formulée par Sénèque qui, lui, souligne l'égalité de tous les êtres humains. «Ce sont des esclaves? dit-il. Mais ce sont aussi des hommes. Ce sont des esclaves? Mais ils sont aussi des compagnons⁴³.»

Avec toutes ces initiatives, l'image positive du «Prince Humaniste» – pour reprendre le titre d'un volumineux livre paru à l'occasion du tricentenaire de sa mort⁴⁴ – a été corrigée. En revanche, le nom de «Mauritshuis» («maison de Maurice»), très contesté au Pays-Bas, est resté inchangé, la vie du prince ayant connu d'autres époques d'activité⁴⁵. Est-ce que cette décision d'historiens et d'hommes politiques pourrait servir de comparaison, pour apaiser les polémiques récemment soulevées par la *Tenture des Indes* conservée à l'Académie de France à Rome?

Vous évoquez le cas intéressant de la relecture historique de la figure de Jean-Maurice de Nassau-Siegen et des conséquences dans les choix muséaux opérés par la suite. Qu'en est-il, plus précisément, du lien entre la question coloniale et les représentations dans la Tenture des Indes?

Depuis leur arrivée à la Villa Médicis, les tapisseries de la Tenture des Indes ont souvent changé de lieu d'installation: d'abord exposées dans les appartements privés du directeur, elles ont par la suite été accrochées dans le Grand Salon, après une campagne de restauration. Comment peut-on favoriser la compréhension historique de ce décor, qui a été parmi les plus célèbres de son époque, tout en rendant compte du discours politique et de l'idéologie qui le sous-tend?

À juste titre, les historiens de l'art sont d'accord pour constater que la *Tenture des Indes* compte parmi les séries de tapisseries les plus célèbres du Baroque. Elle devait sa réputation, au XVIII^e siècle, à la nouveauté de ses sujets: au lieu de scènes de la mythologie classique, de la Bible ou à la gloire d'un roi, elle présentait une image idéalisée d'un monde inconnu.

Aujourd'hui, au XXI^e siècle, il serait utile d'accompagner une telle œuvre par une documentation appropriée – par une bibliothèque scientifique ou par des moyens audiovisuels ou numériques – pour la situer dans un contexte historique précis. Les sujets: l'art de la tapisserie, l'histoire de l'art baroque, l'histoire des pays concernés en Europe, spécialement les Pays-Bas et la France, mais surtout l'histoire du Brésil hollandais et celle de l'Afrique subsaharienne des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles et de ses relations avec l'Europe, afin de corriger notre image eurocentriste de l'histoire de ce continent.

Il serait intéressant aussi de mettre en valeur la question de la biodiversité du Brésil au XVII^e siècle, un des aspects les plus révélateurs de la *Tenture des Indes*, grâce à une copie des listes élaborées par Katharina Schmidt-Loske pour le livre *Exotismus et Globalisierung* énumérant chaque espèce zoologique et botanique identifiée⁴⁶.

L'idéal serait une exposition consacrée à la *Tenture des Indes*. L'Académie de France à Rome possède une série complète des *Anciennes Indes*. La seule exposition organisée jusqu'à présent date de 1984, au Musée des tapisseries à Aix-en-Provence⁴⁷. Depuis quarante ans, les connaissances sur la *Tenture des Indes* ont gagné en envergure grâce à un nombre croissant d'études: le dernier ouvrage consacré à cette thématique est paru à l'été 2022, au Brésil (Claudia P. Damiani, *A imagem nômade: a tapeçaria das Índias e o Brasil do século XVII*).

En plus de la série complète des *Indes*, l'exposition pourrait présenter quelques pages originales des *Libri picturati*, des tableaux ethnographiques, un exemplaire de l'*Historia naturalis Brasiliae*, des cartes géographiques, des peintures de Frans

Post et des dessins de Zacharias Wagener, mais aussi des documents et photos qui permettraient de mettre en évidence comment les tapisseries idéalisent la représentation des peuples indigènes et l'exploitation des Africains mis en esclavage.

Pour mettre l'accent sur les sciences naturelles, il serait possible de montrer des exemplaires de plantes et de fruits, ainsi que des vidéos d'animaux. Pour mettre en valeur la qualité artistique de la *Tenture des Indes*, un commissaire d'exposition pourrait choisir d'exposer en même temps des tapisseries ayant des sujets plus traditionnels. Une journée d'études, rappelant les débats philosophiques menés aux XVII^e et XVIII^e siècles sur l'esclavage, le racisme et le respect du prochain servirait aussi à réfléchir à ces questions dans leur contexte historique en dialogue avec les perspectives actuelles.

La vraie question qu'il faut se poser est: quelle est la valeur de la *Tenture des Indes* pour chacun de nous aujourd'hui?

Notes

- 1 LA HAYE, 2004.
- 2 BARLAEUS, 1647, p. 314 :
« Praeterquam, quod picturis
exhiberi & tapetibus intexi illa
in longam posterorum memoriam
voluerit, ut corruptis rebus
exstarent simulachra eorum, quae
Orbis iste admiranda habet »
(traduction de l'auteur).
- 3 Koninklijk Huisarchief, La Haye,
KHA A04b-1478, fol. 388-389
et fol. 416r.
- 4 PRÜSSMANN-ZEMPER, 2016.
- 5 *Sermon pour le bon succès des armes
de Portugal contre celles de la Hollande*.
- 6 WHITEHEAD, BOESEMANN, 1989,
p. 120-121.
- 7 Le tome 2 du *Theatri Rerum
Naturalium Brasiliae* contient
les *Icones Volatilium*, fol. 18.
- 8 Je dois les informations sur
les tapisseries au Brésil à Maria
Amália Schmidt de Oliveira.
- 9 FENAILLE, 1903 ; p. 387, d'après
des documents de la Bibliothèque
nationale de France, Fonds fr., 7825.
- 10 Citation sans source dans
ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1985.
- 11 *Ibidem*, p. 76.
- 12 KLATTE, 2011, p. 464-469. Pour
la transcription des documents,
j'ai pu profiter de l'aide de Helga
Prüßmann-Zemper. Ils ont été
publiés uniquement sous forme
numérique : [https://www.
burlington.org.uk/archive/search-
archive/search/result](https://www.burlington.org.uk/archive/search-archive/search/result).
- 13 Valletta, National Library of Malta,
Archives of the Order of Malta :
AOM 1229, fols. 171r+v, 172r+v,
11.11.1708.
- 14 ANDERSON, 2019, p. 32-59.
- 15 FENAILLE, 1903, p. 371.
- 16 VITTET, 2016, p. 63 ; MARAL,
MILOVANOVIC, 2021.
- 17 FROMONT, 2014, p. 153.
- 18 Ce détail de la couronne de plume
n'apparaît plus sur l'exemplaire
du *Chasseur indien* de l'Académie
de France.
- 19 LODDERSTAEDT-DÜRR, 2016,
p. 175 -189.
- 20 MASON, 1998, p. 3 ;
LODDERSTAEDT-DÜRR, 2016, p. 188.
- 21 Voir WHITEHEAD, BOESEMANN, 1989.
- 22 BARLAEUS, 1647.
- 23 Entre autres, à Recife, Brasília et
São Paulo en 2003 et à La Haye
en 2004.
- 24 BRUIN, 2016.
- 25 SCHMIDT-LOSKE 2016a, p. 146.
- 26 ROSCAM ABBING, 2021.
- 27 ARIZZOLI-CLÉMENTEL, 1985.
- 28 THOMSEN, 1938.
- 29 Parmi les rares analyses ayant pris
en compte cet aspect, on peut citer
WHITEHEAD, BOESEMANN, 1989.
- 30 SCHMIDT-LOSKE, 2016b ; ces dé-
tails ont disparu de l'exemplaire
de l'Académie de France à Rome.
- 31 KÜRBIS, 2016, p. 47, chapitre :
« Kleve als Drehscheibe des
Kulturtransfers nach Brandenburg »
et BRACHTHÄUSER, 2021.
- 32 GONSALVES DE MELLO, (1947)
2001, p. 277-280 ; le manuscrit
est conservé au Koninklijk
Huisarchief, à La Haye.
- 33 SCHMITZ-VON LEDEBUR, 2016,
p. 191-198.
- 34 SCHMITZ-VON LEDEBUR, 2016,
p. 198.
- 35 Voir la journée d'étude *La Tenture
des Indes à la croisée des regards histo-
riques et artistiques*, 30 septembre
2021, ainsi que le débat qui s'est
poursuivi dans les quotidiens
français à la suite du refus des
pensionnaires d'exposer lors de
la Nuit Blanche dans le Grand
Salon de la Villa Médicis où était
exposée la *Tenture des Indes*.
- 36 WÄTJEN, 1921.
- 37 GONSALVES DE MELLO, (1947) 2001.
- 38 ALENCASTRO, 2008.
- 39 GONSALVES DE MELLO, (1947)
2001, p. 183-205.
- 40 LA HAYE, 2019.
- 41 MONTEIRO, ODEGARD, 2020, cette
relecture a conduit à une révision
de la page française de Jean-Maurice
de Nassau-Siegen sur Wikipédia,
qui ne met en évidence que les actes
condamnables du gouverneur
dans ce domaine, en négligeant
complètement le reste de sa vie.
- 42 AMSTERDAM, 2021.
- 43 « São escravos?, diz ele, Mas
também são homens. São escravos?
Mas também são companheiros. »
(BARLAEUS, (1647) 1974, p. 193).
- 44 BOOGART, 1979.
- 45 KÜRBIS, 2016.
- 46 Les listes élaborées par Katharina
Schmidt-Loske pour le livre
Exotismus und Globalisierung [...]
sont disponibles uniquement en
ligne à l'aide de liens numériques :
[https://www.deutscherkunst-
verlag.de/tenture/tabelle1Fauna-
AI.pdf](https://www.deutscherkunst-verlag.de/tenture/tabelle1Fauna-AI.pdf)
[https://www.deutscherkunstverlag.
de/tenture/tabelle2Flora-AI.pdf](https://www.deutscherkunstverlag.de/tenture/tabelle2Flora-AI.pdf)
Pour les *Nouvelles Indes* voir
Exotismus und Globalisierung
[...] p.220.
- 47 AIX-EN-PROVENCE, 1984.

Bibliographie

- ALENCASTRO, 2008: Luís Felipe de Alencastro, «Johann Moritz und der Sklavenhandel», dans Gerhard Brunn, Cornelius Neutsch (éd.), *Sein Feld war die Welt. Johann Moritz von Nassau-Siegen (1606-1679)*, Münster, 2008, p. 123-158.
- 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.
- 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, 1985, p. 73-84.
- BARLAEUS, 1647: *Casparis Barlaei: Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum, [...] historia*. Amsterdam, 1647.
- BARLAEUS, (1647) 1974: Gaspar Barléu [= Caspar Barlaeus], *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, Cláudio Brandão (trad. et éd.), São Paulo, 1974.
- BOOGARAT, HOETINK, WHITEHEAD, 1979: Ernst van den Boogaart, Hendrik Richard Hoetink, Peter James P. Whitehead (dir.), *A Humanist Prince in Europe and Brazil. Essays on the Tercentenary of the Occasion of His Death*, La Haye, 1979.
- BRACHTHÄUSER, 2021: Christian Brachthäuser, *Vergangene Fürstenpracht: Orangeriekultur, barocke Gartenkunst und antikes Dekor: Johann Moritz Fürst zu Nassau-Siegen (1604-1679) und der Herrengarten in Siegen*, Siegen, 2021.
- BRUIN, 2016: Alexander de Bruin, *Frans Post: Animals in Brazil*, Amsterdam, 2016.
- DAMIANI, 2022: Claudia Pettenuzzo Damiani, *A imagem nômade: a tapeçaria das Índias e o Brasil do século XVII*. Porto Alegre 2022.
- FENAILLE, 1903: Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours. 1600-1900*, t. 2: «Période Louis XIV. 1662-1699», Paris, 1903.
- FROMONT, 2014: Cécile Fromont, *The Art of Conversion. Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, Chapel Hill, 2014.
- GONSALVES DE MELLO, (1947) 2001: José Antônio Gonsalves de Mello, *Tempo dos Flamengos. Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil* (1947), Rio de Janeiro, 2001.
- KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016: Gerlinde Klatte, Helga Prüssmann-Zemper, Katharina Schmidt-Loske (dir.), *Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*, Berlin, 2016.
- KLATTE, 2011: Gerlinde Klatte, «New Documentation for the "Tenture des Indes" Tapestries in Malta», *The Burlington Magazine*, n° 1300, juillet, 2011, p. 464-469.
- KÜRBIS, 2016: Holger Kürbis, «Fürst Johann Moritz von Nassau-Siegen», dans KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 37-50.
- LODDERSTAEDT-DÜRR, 2016: Monika Lodderstaedt-Dürr, «Kulturen verwebt. Ethnographica und ihre Transformationen auf der 'Tenture des Indes'», dans KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 175-189.
- MASON, 1998: Peter Mason, *Infelicitities. Representations of the Exotic*, Baltimore/Londres, 1998.
- MONTEIRO, ODEGARD, 2020: Carolina Monteiro, Erik Odegard «Slavery at the Court of the 'Humanist Prince'. Reexamining Johan Maurits van Nassau-Siegen and his Role in Slavery, Slave Trade and Slave-smuggling», *Journal of Early American History*, vol. 10, 2020, p. 3-32.
- PRÜSSMANN-ZEMPER, 2016: Helga Prüssmann-Zemper, «Exotische Welten im Spiegel der Sprachen», dans KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 25-35.
- ROSCAM ABBING, 2021: Michiel Roscam Abbing, *Brasilië zien zonder de oceaan over te steken. De Wandtapijten van Johan Maurits*, Amsterdam, 2021.
- ROTH, 2016: Hermann J. Roth, «Zuckerhandel als Quelle des Reichtums. Niederländisch-Brasilien im globalen Zusammenhang», dans KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 51-58.
- SCHMIDT-LOSKE, 2016a: Katharina Schmidt-Loske, «Die Tierabbildungen der Wandteppichfolge *Anciennes Indes*», dans KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 137-160.
- SCHMIDT-LOSKE, 2016b: Katharina Schmidt-Loske, «Die Pflanzenabbildungen auf den Tapisserien der *Anciennes Indes*. Von der Färbepflanze zum Rauschmittel», dans KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 161-174.
- SCHMITZ-VON LEDEBUR, 2016: Katja Schmitz-von Ledebur, «Die 'Tenture des Anciennes Indes'. Aspekte des Exotischen im europäischen Kontext», dans KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 191-198.
- THOMSEN, 1938: Thomas Thomsen, *Albert Eckhout, ein niederländischer Maler, und sein Gönner Moritz der Brasilianer: ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*, Copenhagen, 1938.
- VITTET, 2016: Jean Vittet, «Jean Maurice de Nassau-Siegen et Louis XIV. Récit d'une passion partagée pour la vie sauvage du Brésil», dans KLATTE, PRÜSSMANN-ZEMPER, SCHMIDT-LOSKE, 2016, p. 59-66.
- WÄTJEN, 1921: Hermann Wätjen, *Das holländische Kolonialreich. Ein Kapitel aus der Kolonialgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Gotha, 1921.
- WHITEHEAD, BOESEMANN, 1989: Peter James Palmer Whitehead, Marinus Boeseman, *A portrait of Dutch 17th Century Brazil. Animals, Plants and People by the Artists of Johan Maurits of Nassau*, Amsterdam/Oxford/New York, 1989.

Catalogues d'exposition

- AIX-EN-PROVENCE, 1984: *La Tenture des Anciennes et Nouvelles Indes*, cat. exp. (Aix-en-Provence, Musée des Tapisseries, 1984), Marie-Henriette Krottoff (dir.), Aix-en-Provence, 1984.
- LA HAYE, 2004: *Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil*, cat. exp. (La Haye, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, 2004), Quentin Buvelot (dir.), La Haye, 2004.
- LA HAYE, 2019: *Bewogen beeld – Op zoek naar Johan Maurits / Shifting Image. In Search of Johan Maurits*, cat. exp. (La Haye, Mauritshuis, 2019) Lea van der Vinde (dir.), La Haye, 2019.
- AMSTERDAM, 2021: *Slavery: The Story of João, Wally [...]*, cat. exp. (Amsterdam, Rijksmuseum, 2021), Eveline Sint Nicolaas, Valika Smeulders (dir.), Amsterdam, 2021.
- VERSAILLES, 2021-2022: *Les Animaux du roi*, cat. exp. (Versailles, Château de Versailles, 2021-2022), Alexandre Maral, Nicolas Milovanovic (dir.), Lyon, 2021.