

LE PORTRAIT DE MAWLĀY AḤMAD

Th. Marita WIJNTJES
Naarden, Pays-Bas

Je voudrais faire quelques remarques au sujet de l'article de Mercedes García-Arenal, «Pouvoir sacré et mahdisme: Aḥmad al-Manṣūr al-Dhahabī», dans *Al-Qanṭara* 17 (1996) 2, 453-471. Au portrait très vivant de ce sultan ambitieux s'ajoute celui que Rubens a fait de lui et qui est maintenant conservé au Musée des Beaux Arts de Boston. Elle introduit ce tableau en disant: «Le portrait magnifié (et, qu'on sache imaginaire) que Rubens a fait de lui, est bien significatif de la présence que Aḥmad et la victoire d'Alcazar eurent dans les esprits européens» (p. 455).

Or en 1940 ce portrait a été identifié comme étant une copie d'un portrait perdu du Mawlāy Aḥmad, fils du roi de Tunis Mawlāy Ḥasan, par Jan Cornelisz Vermeyen. C'est un historien de l'art américain, Julius Held, qui l'a découvert. Puisque la plus grande partie de la littérature se rapportant à ce sujet est écrite en langue germanique, il m'a semblé utile de présenter dans une langue romane l'argumentation de Held, ainsi que la remarquable histoire de l'origine de ce portrait et de l'usage qu'on en a fait ensuite.

Rubens a peint son Mawlāy Aḥmad en 1609 environ, mais l'histoire du portrait commence en 1535. Le corsaire Khayr al-Dīn Barberousse, serviteur fidèle du sultan de Turquie, avait pris la ville de Tunis et en avait chassé son roi légitime, le Ḥaḥṣide Mawlāy Ḥasan (1526-1543). Celui-ci supplia l'empereur Charles Quint de l'aider à la libérer. Charles Quint, profitant de cette occasion, organisa en 1535 une grande expédition. Il s'exposa en personne aux dangers de la guerre, en plein été dans un pays chaud. Laissons de côté les détails de cette expédition, qui aboutit à l'occupation de La Goulette et à la prise et le pillage de la ville de Tunis dans un bain de sang. Ce qui nous intéresse c'est que, dès le début, Charles Quint semble avoir eu l'intention d'en faire une opération publicitaire. Pour accompagner l'expédition il engagea des chroniqueurs, des poètes et un peintre. C'est le travail du peintre qui nous importe dans le cadre de cet article. Ce peintre, Jan Cornelisz Vermeyen (ca. 1500-1559), était assez renommé comme portraitiste à Bruxelles, à la cour de Marie de Hongrie, soeur de Charles Quint et régente des Pays-Bas. Récemment l'oeuvre de Jan Cornelisz Vermeyen a fait l'objet d'une étude approfondie par l'historien de l'art américain H. J. Horn. Il a reconstitué l'oeuvre de ce peintre tombé dans l'oubli dont les tableaux, gravures et dessins sont très souvent attribués de façon incorrecte.

Quel genre de compte-rendu visuel Charles Quint attendait de son «photographe de guerre» avant la lettre n'est pas clair. En tout cas celui-ci observa les personnages, parmi lesquels Mawlāy Ḥasan et Mawlāy Aḥmad, le paysage, les monuments, les navires, les combats, le pillage de la ville, et en fit des croquis

dans un grand livre. On le sait parce qu'il se représenta lui-même, un homme de grande taille à la barbe longue, dessinant dans ce livre qui n'a malheureusement pas été retrouvé jusqu'à maintenant.

Après son retour aux Pays-Bas, Vermeyen publia une gravure de la conquête de Tunis. Dix ans plus tard environ, ses croquis lui servirent de base pour les cartons (patrons) d'une série magnifique de douze pièces de tapisserie, intitulée aussi *La conquête de Tunis*. Marie de Hongrie commanda ce travail et en finança le tissage. Les frais, qui s'élevaient à 26 000 florins, représentaient une véritable fortune. Horn donna tous les détails de la fabrication de la série originale et des copies qui ont été faites ensuite. Aujourd'hui, six pièces d'une copie du XVIII^e siècle sont exposées dans le palais de Charles Quint dans les Alcázares de Séville. Deux des cartons sont perdus, les dix qui survivent sont conservés dans le Kunsthistorisches Museum de Vienne et peuvent y être admirés. Les tapisseries ne sont pas seulement une oeuvre d'art merveilleuse. Comme témoignage d'un témoin oculaire elles constituent une source historique en elles-mêmes. Jean-Pierre Vittu a souligné leur importance, restée sous-estimée jusqu'alors. Les gravures de la conquête de Tunis qu'on trouve un peu partout ont toutes un certain rapport avec l'oeuvre de Vermeyen.

Vermeyen, portraitiste qu'il était, a saisi l'occasion pour dessiner les portraits de Mawlāy Ḥasan et de son fils Mawlāy Aḥmad pendant l'expédition, et en a fait plus tard des versions à l'huile. Ces portraits sont perdus aujourd'hui, mais leur existence est attestée par des sources écrites, bien qu'ils soient le plus souvent attribués à des maîtres plus connus, comme Held l'a découvert. Et il en existe des copies sur papier: une gravure sur bois du portrait de Mawlāy Ḥasan et une eau-forte, de la propre main de Vermeyen, du portrait de Mawlāy Aḥmad. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'eau-forte de Mawlāy Aḥmad dont il existe encore plusieurs exemplaires. L'eau forte porte l'inscription: MULEI AHMET PRINCEPS AFRICANUS FILIUS REGIS TUN[I]SI[AE]. À l'arrière-fond du portrait on voit les restes d'un aqueduc, probablement, celui de Zaghwan, et des groupes de combattants qui rappellent l'expédition de Tunis. L'inscription prouve que Vermeyen a fait ce portrait avant 1543, l'année où Mawlāy Aḥmad accéda au pouvoir après avoir déposé et aveuglé son père (il regna jusqu'en 1569). Held fit une erreur sur la date qui fut corrigée par Sebag. On peut trouver les détails de la vie agitée des derniers Ḥafṣides dans plusieurs sources arabes et européennes contemporaines. Le comportement cruel de Mawlāy Aḥmad envers son père Mawlāy Ḥasan a inspiré l'imagination littéraire. L'auteur italien Matteo Bandello (1485-1561) raconta cette histoire en grand détail dans une nouvelle intitulée en français *Moulay Hassen et Moulay Hamida*, publiée par Sebag dans son article: «Une nouvelle de Bandello». On en trouve aussi une allusion dans le *Don Quijote* de Cervantes dans le chapitre «Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos» (I, 39).

Revenons maintenant au portrait peint par Rubens. Dans le livre de Horn, mieux que dans l'article de Held, on peut comparer la reproduction du portrait à

celle de l'eau-forte de Vermeyen (d'après l'excellent exemplaire du Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam). La ressemblance est si frappante qu'on ne peut pas douter de l'identité de l'homme ainsi immortalisé: ce ne peut être que Mawlay Aḥmad al-Ḥafṣī. Rubens n'a pas travaillé d'après l'eau-forte, qui présente l'inverse du portrait, mais il doit avoir eu à sa disposition l'original. Il a seulement un peu simplifié le fond du portrait, comme on peut le voir quand on le compare à l'eau-forte.



MWLEY AHMET PRINCEPS AFRICANVS FILIVS REGIS TVNSI
CONTRA FURTIUM ET PRIVILEGIO

Jan Cornelisz Vermeyen, *Mulay Aḥmad*, ca. 1535-1536, 492 x 377 mm. Rotterdam. Museum Boymans van Beuningen.

Quand et pourquoi Rubens a-t-il copié ce portrait? Hans Devisscher nous informe, dans son étude sur *L'adoration des rois*, que Peter Paul Rubens (1577-1640), après avoir séjourné en Italie depuis 1600, retourna à Anvers en 1608. À ce moment-là on était en train de préparer une salle de la mairie d'Anvers, le Statenkamer, pour les négociations entre les Pays-Bas et l'Espagne qui aboutiront à la Trêve de douze ans (1609-1621). Les magistrats d'Anvers lui demandèrent de peindre un tableau pour décorer cette salle. Ils avaient choisi comme thème *L'adoration des rois*. Comme l'analyse Devisscher, en faisant ce choix ils avaient l'arrière pensée de mettre l'accent sur l'importance du commerce international de la ville d'Anvers. Les rois offrent à l'enfant Jésus des produits précieux qui rappellent les produits importés des pays étrangers qu'on trouvait à Anvers. Au premier plan quelques hommes de forte carrure et presque nus, on dirait des dockers, et que d'ordinaire on ne trouve pas dans l'iconographie de ce thème, soulignent cette idée.

Rubens se servit de modèles pour l'ébauche du tableau, et pour le troisième roi, le roi noir, il trouva un modèle parfait: le portrait du prince tunisien par Vermeyen qui se trouvait alors aux Pays-Bas et même peut-être à Anvers. On ne sait pas s'il l'avait déjà copié ou s'il le copia pour le besoin de ce tableau. En tout cas il l'utilisa dans une esquisse à l'huile sur bois, conservée dans le Groninger Museum voor stad en lande de Groningen (Pays-Bas), qui servit d'esquisse pour le tableau d'Anvers, puis dans le tableau d'Anvers lui-même. Celui-ci est le tableau qui se trouve actuellement au Musée du Prado à Madrid. En 1612 les magistrats d'Anvers en avaient fait cadeau à Don Rodrigo Calderón, comte d'Oliva, ambassadeur extraordinaire du roi d'Espagne. Après la chute de Calderón et son exécution en 1621, le roi l'acheta lors d'une vente publique de ses biens. Rubens lui-même l'a agrandi et modifié en 1628-1629 à l'occasion d'une mission diplomatique à Madrid. Il a répété le thème de *L'adoration des rois* à plusieurs reprises, et on y trouve toujours le portrait de Mawlāy Aḥmad, mais à chaque fois dans un pose un peu différente. C'est le cas des tableaux de Mâlines, de Bruxelles et de Cambridge.

Rubens n'est pourtant pas le seul peintre qui se servit du portrait de Mawlāy Aḥmad. Vittu l'a découvert sur un tableau par Frans II Francken (Anvers 1581-1642) qui appartient au Rijksmuseum d'Amsterdam (cat. 1976 N.º A 112). Ce tableau, peint en 1620 environ, représente sous la forme d'une allégorie l'abdication de Charles Quint en 1555 à Bruxelles. On y voit au milieu l'empereur lui-même, avec à sa droite (à gauche pour le spectateur) son frère Ferdinand, son successeur à la tête de l'empire, et à sa gauche (à droite pour le spectateur) son fils Philippe, qui le succéda dans ses autres possessions. À droite trois femmes représentent les pays qui constituent l'héritage de Philippe II, les Pays-Bas, l'Italie et l'Espagne. Puis au premier plan à gauche Neptune, portant sur un char le globe et une colonne avec la devise «Plus ultra», symbolise le pouvoir maritime de Charles Quint. À droite trois figures symbolisent les continents. On reconnaît

Mawlāy Aḥmad à l'extrême droite, entre les femmes et les figures allégoriques des continents. On peut se demander si le peintre connaissait l'identité de son modèle. Si tel est le cas, Mawlāy Aḥmad serait le seul personnage historique de ces deux groupes allégoriques, un vassal véritable rendant hommage à son souverain Charles Quint. Sinon, il ne serait que le symbole du quatrième continent. Comme dernière possibilité on peut penser que le peintre lui a donné une double signification, à la fois historique et allégorique.

En tout cas c'est une remarquable carrière posthume d'un prince royal tunisien que celle d'avoir figuré dans la peinture européenne.

BIBLIOGRAPHIE

(suivant l'ordre de l'année de publication)

- HELD, Julius, «Rubens "King of Tunis" and Vermeyen's portrait of Mawlāy Aḥmad», *The Art Quarterly* 3 (1940), 173-181.
- SEBAG, Paul, «Une nouvelle de Bandello», *IBLA* 34 (1971), 35-62.
Historische Schlachten auf Tapisserien aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien, Vienne, 1976 (illustrations des tapisseries en couleur et en blanc et noir).
- VITTO, Jean-Pierre, «Jan Cornelisz Vermeyen, peintre de Tunis en 1535», *IBLA* 40 (1977), 243-267.
- JANSEN, H. P. H., *Levend verleden. De Nederlandse samenleving van de prehistorie tot in onze tijd*, Amsterdam, 1983 (à p. 94 le tableau de Francken avec explication).
- HORN, H. J., *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings Etchings Drawings Cartoons & Tapestries*, 2 tomes (t. I texte, t. II illustrations), Doornspijk, 1989.
- Reales Alcázares de Sevilla*, Seville 1988 (illustrations en couleur de quelques-uns des tapisseries exposées).
- DEVISSCHER, Hans, *Peter Paul Rubens, Aanbidding der koningen*, Palet Serie, Bloemendaal, 1992.