

Le Brésil vu par les artistes voyageurs. La peinture comme source documentaire au XIX e siècle

Carlos Henrique Romeu Cabral

▶ **To cite this version:**

Carlos Henrique Romeu Cabral. Le Brésil vu par les artistes voyageurs. La peinture comme source documentaire au XIX e siècle. Enquêtes, 2020, 188 (4). hal-02447475

HAL Id: hal-02447475
https://univ-tlse2.hal.science/hal-02447475

Submitted on 24 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LETTRES SORBONNE UNIVERSITÉ

ENQUÊTES
revue de l'école doctorale 188
Histoire moderne et contemporaine

Le Brésil vu par les artistes voyageurs. La peinture comme source documentaire au XIX^{e} siècle.

Carlos Henrique Romeu Cabral
Université Toulouse Jean Jaurès - FRAMESPA (UMR 5136)

Cet article analyse une partie de la production artistique d'un groupe de peintres français ayant vécu au Brésil au cours du XIX^{e} siècle. Ces artistes ont documenté visuellement, les aspects sociaux, culturels et économiques de la colonie brésilienne et la diffusion de leur œuvre a contribué à la construction de l'identité coloniale brésilienne de par le regard de l'étranger. À travers l'étude de quelques peintures de ces artistes voyageurs, l'article propose d'analyser les relations entre les images produites et transmises, et la charge de la domination coloniale présente dans les pratiques artistiques.

This article investigates part of the artistic production of a group of French painters who settled in Brazil during the course of the 19th Century. These artists visually documented the social, cultural, and economic aspects of the Brazilian colony. The diffusion of this artistic production contributed for a construction of a national identity of Brazil from the foreign perspective. Through the study of some paintings produced by these traveling artists, this article proposes to investigate the relationship between these paintings and the burden of colonial domination present in artistic practices.

Este artigo investiga parte da produção artística de um conjunto de pintores franceses que se instalaram no Brasil durante o decorrer do século XIX. Esses artistas documentaram visualmente aspectos sociais, culturais e econômicos da colônia Brasileira e a difusão desse material contribuiu para a construção de uma identidade nacional segundo o olhar estrangeiro. Através do estudo de algumas pinturas realizadas por esses artistas viajantes, o artigo propõe investigar as relações entre as pinturas produzidas e veiculadas e a carga de dominação cultural presente nas práticas artísticas.

Le Brésil vu par les artistes voyageurs. La peinture comme source documentaire au XIX^{e} siècle.

Au cours des siècles de la colonisation ibérique en Amérique latine, les relations sociales et culturelles se sont développées au sein d'un nouveau modèle économique, responsable de la naissance du capitalisme et du processus de modernisation des sociétés.

Les Amériques ne sont pas apparues dans une économie capitaliste mondialisée, mais elles ont certainement contribué à la construction du processus de globalisation de l'économie et de la culture occidentales.

L'utilisation du savoir au service de la construction sociale, dans le cas de l'Amérique latine, ne considérait pas l'utilisation de la connaissance comme une source de libération de l'humanité, mais comme un instrument de domination et d'exploitation au service de certains pays européens.

L'utilisation de la raison et de la connaissance occidentales comme des instruments de domination a marqué profondément les identités nationales apparues au XIX^{e} siècle sur le continent latino-américain. Cependant, il est important de considérer que l'indépendance politique des territoires latino-américains n'a pas été en mesure de générer leurs indépendances économiques et culturelles, des centres hégémoniques européens.

Basés sur un flux globalisé de relations de pouvoir et de domination intercontinentales, les systèmes socioculturels se sont développés en Amérique latine à travers les intérêts, les référentiels et les normes introduites par les centres colonisateurs.

Ce processus de colonisation culturelle initié au XVI^{e} siècle débute par l'appropriation des capacités cognitives des peuples traditionnels, par la reproduction de modes de création, de normes de conduites et de comportements soumis à la vision euro-centrique de l'univers, de l'imaginaire et de la culture.

S'interroger sur les relations entre les différents espaces géographiques depuis l'identification des centres hégémoniques et leurs zones périphériques permet de construire une connaissance plus large sur le mode de fonctionnement du système artistique et de la production de ses inégalités, ceci afin de mieux comprendre les processus de subalternité et de domination qui ont marqué la construction de l'art latino-américain au XIX^{e} siècle.

Dans le cadre de la mondialisation de l'économie capitaliste, plusieurs villes situées principalement en Europe centrale ont vécu un phénomène explosif d'expansion économique et démographique au XIX^{e} siècle. Cette nouvelle configuration urbaine a provoqué dans ces zones un processus de métropolisation, dans lequel les villes sont considérées comme des centres de production et de concentration de biens matériels et intellectuels.

Des villes comme Paris, Rome, Berlin et Londres ont développé de manière expressive leurs systèmes artistiques, au travers de leurs investissements dans la construction d'équipements publics et privés, tels que des musées et des galeries d'art, consacrés exclusivement à la production et à la circulation de produits artistiques.

La croissance du marché de l'art et la réalisation d'événements d'expression internationale attribuent aux centres culturels le statut que le géographe de l'art, Thomas da Costa Kaufmann, appelle de métropole artistique.

> Ils définissent les métropoles artistiques comme des lieux d'innovation, où ont été créés les paradigmes qui déterminaient le cours de l'art. Ces centres étaient caractérisés par un grand nombre d'artistes et d'ateliers spécialisés; une capacité importante de distribution et d'exportation d'œuvres d'art; de nombreux mécènes avec les moyens d'acquérir des œuvres d'art; de la complexité dans le domaine artistique; des institutions (par exemple, académies) pour l'instruction, la formation et la promotion des artistes; et un public hétérogène ayant accès à une information complète sur l'art et répondant à ses attentes et à ses exigences[1].

Selon Kaufmann, les institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la structuration des systèmes artistiques. Ils sont chargés d'encourager l'élaboration et la diffusion de produits esthétiques vers des zones d'influence capables d'adopter et d'intégrer ce qui est véhiculé.

À travers la diffusion, les œuvres artistiques produites dans les centres culturels européens entrent dans la circulation mondiale, permettant non seulement la réalisation de transferts artistiques, mais également la réalisation d'échanges entre différentes zones culturelles. En ce sens, par la diffusion et la circulation, il devient possible de réduire la distance et d'accroître le dialogue entre les métropoles artistiques et leurs zones périphériques situées à l'intérieur et à l'extérieur du continent européen.

Dans le cas de l'Amérique latine, l'influence européenne a profondément marqué le développement des systèmes artistiques. Après une longue période au service de l'Église, les systèmes artistiques coloniaux latino-américains ont connu, entre les XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, un approfondissement expressif des relations de domination et de colonisation culturelle.

Les premiers artistes, architectes et artisans qui ont débarqué sur le continent américain, font partie d'une vague d'immigration artistique caractérisée par la nécessité de structurer les territoires conquis. Cependant, à partir de la fin du XVIII^{e} siècle, il est possible de constater un autre phénomène de migration artistique avec la création des académies d'art.

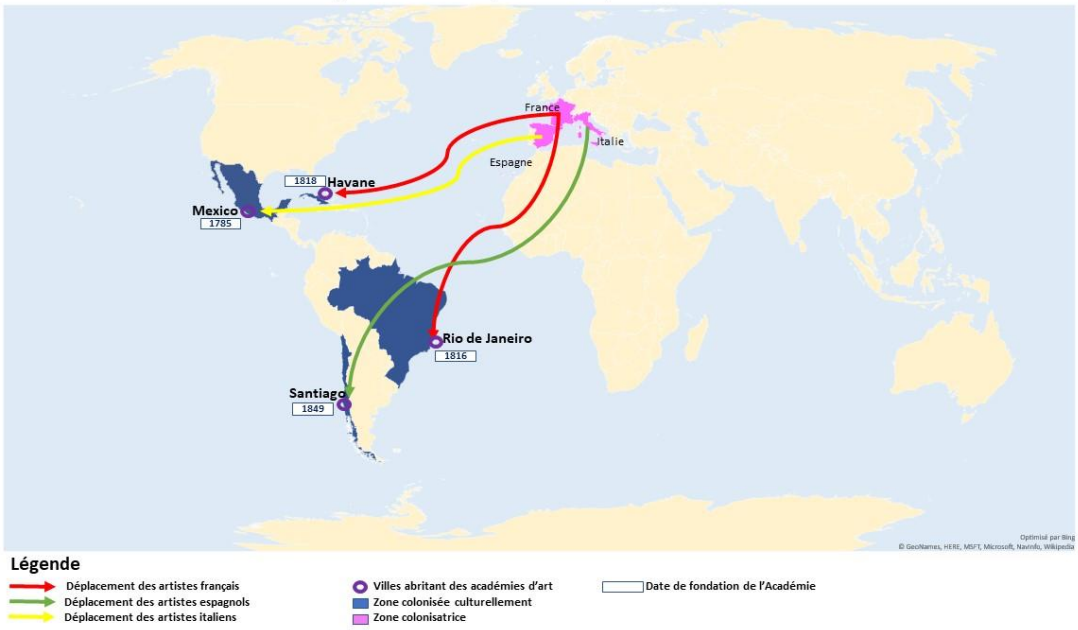
Les artistes installés dans les territoires d'Amérique latine ont contribué de manière efficace au développement des systèmes artistiques situés en dehors des centres culturels européens. Toutefois, au travers des formations offertes et des événements organisés, il a été reproduit un comportement artistique attaché au rationalisme européen. Cet attachement a intensifié le processus de colonisation culturelle latino-américaine par la conjoncture ibérique.

[1] « They define artistic metropolises as places of innovation, where paradigms were first created that would come to determine the course of art. These centers were characterized by a great number of artists and specialized workshops; a significant ability to distribute and export works of art; numerous patrons of means who could acquire artworks; complexity within the artistique realm; instituitions (for example, academies) for the instruction, formation, and promotion of artists; and a heterogeneous public with acces to extensive information about art and with expectations ans demands for it ». Thomas da Costa Kaufmann, *Towars a Geographie of art*, Chicago, Chicago University, 2004, p. 157.

Grâce à la création des premières académies d'art en Amérique latine, il est possible d'identifier, par la carte ci-dessous, l'origine des artistes, des œuvres d'art, des livres, des documents et autres biens culturels ayant influencé la formation des artistes latino-américains.

Carte n° 1

La colonisation artistique de l'Amérique Latine par la création des académies d'art



La carte identifie les principaux centres européens colonisateurs de l'art latino-américain par la création des académies d'art, créées sur les modèles académiques des différents centres européens de diffusion artistique.

Après une longue période de diffusion de l'art ibérique en Amérique latine, la création des académies d'art a représenté pour les systèmes artistiques latino-américains une nouvelle phase de colonisation culturelle. Ces changements ont été mis en place sans la prise en compte des possibles chocs et conflits pouvant être générés par l'introduction de nouveaux codes esthétiques en Amérique.

À partir des origines des membres fondateurs des organismes académies d'art en Amérique latine, il est possible de concevoir la France comme un centre d'influence significatif dans l'exportation d'artistes engagés dans la création de deux académies : celle de Rio de Janeiro en 1816 et celle de La Havane en 1818.

LE BRÉSIL ET LE PROCESSUS DE COLONISATION ARTISTIQUE

L'art brésilien se dévoile, dans les premiers chapitres de son histoire, en fonction d'un certain nombre de productions artistiques qui reflètent les intérêts des agents colonisateurs sur des territoires et des individus.

L'espace géographique du Brésil a été exploité pendant des siècles pour la production et la commercialisation de divers produits tropicaux tels que le sucre, le tabac et le coton, indispensables pour le développement économique mondial au début du XVI[e] siècle.

Les progrès de la colonie dépendaient effectivement de la force de travail et de la main-d'œuvre recrutée parmi les indigènes, considérés dès les premiers contacts comme des esclaves potentiels. Cependant, les soulèvements indigènes contre le processus d'asservissement, les barrières linguistiques et les différences culturelles entre les Indiens et les colons, ont forcé les Portugais à importer des groupes sociaux composés par des esclaves africains. Cette importation de milliers d'individus a servi à résoudre la pénurie de travailleurs locaux. Ce type de main-d'œuvre était indispensable pour le fonctionnement économique de la colonie.

La stratégie adoptée par les colons a définitivement marqué les bases culturelles de la société brésilienne à travers le contact entre des individus appartenant à des différentes matrices culturelles. Indiens, noirs et blancs ont partagé le même espace géographique et ont construit une nouvelle réalité sociale, basée sur les relations de travail et de pouvoir entre maîtres et vassaux.

Les premiers pôles colonisateurs ont été fixés dans des régions stratégiques distribuées autour de la côte brésilienne initialement localisés dans la région Nord-Est. Ces principaux centres urbains furent les villes de Recife, Olinda et Salvador. Ces territoires ont vécu de profondes transformations esthétiques, introduites non seulement par la présence du colon portugais, mais aussi par d'autres explorateurs, en stimulant le système artistique colonial et permettant la réalisation de différents transferts culturels.

En novembre 1807, menacé par l'expansion de l'Empire napoléonien et conscient de la signature du traité de Fontainebleau, qui a établi la division du Royaume du Portugal entre la France et l'Espagne, le régent portugais Jean VI a décidé de s'exiler au Brésil accompagné de sa famille et de la plupart de sa Cour. En 1808, après un court séjour à Salvador, la famille royale portugaise s'est installée à Rio de Janeiro et le premier décret signé par Jean VI sur le sol brésilien a permis l'ouverture des ports du Brésil aux pays alliés au Portugal.

Cette ouverture a contribué à l'augmentation des flux migratoires et des relations culturelles entre le Brésil et certains pays européens. Cependant, la France a été exclue des accords internationaux portugais et déclarée ennemie.

> Enfin installé à Rio de Janeiro, le 1[er] mai 1808, le souverain déclarait la guerre à la France. Le Brésil et la France ont coupé leurs relations diplomatiques ou commerciales durant une longue période ; plus précisément jusqu'à la signature d'un traité de paix en 1814, à la suite des autres conclusions du Congrès de Vienne, lorsque les liens entre les pays européens - offensés par la politique de Napoléon - seraient certainement changés et redessinés. [...] Une fois les blessures les plus apparentes guéries, le 18 Juin de la même année, D. Jean a ordonné de publier que les relations entre les pays étaient, désormais, amicales, ce qui

> permettrait le libre transit des français non seulement au Portugal, mais aussi dans la riche colonie tropicale[2].

Jean VI, pendant son séjour au Brésil, intéressé par l'amélioration des relations entre le Portugal et la France, a demandé au marquis de Marialva, Ambassadeur du Portugal en France, de réunir un ensemble d'artistes et d'architectes français. Son but était d'installer à Rio de Janeiro un Lycée d'arts et métiers, première institution consacrée à l'enseignement des arts et de l'architecture en Amérique du Sud.

Dans ce contexte, on a fait appel à un groupe d'artistes français au chômage, privés des privilèges auxquels ils étaient habitués et mécontents de la politique française au cours de la période de la Restauration. Ces artistes jacobins ont immigré au Brésil en 1816 en tant que pensionnaires du Royaume-Uni du Portugal, du Brésil et de l'Algarve et ont été à l'origine de la création de la première Académie des Beaux-Arts d'Amérique du Sud.

Les normes adoptées par l'institution brésilienne ont suivi les modèles français importés de l'École des Beaux-Arts de Paris, responsable de la formation de la plupart des artistes français. En ce sens, l'institution brésilienne a été directement influencée par le néo-classicisme français qui avait comme principale référence le peintre révolutionnaire Jacques-Louis David (1748-1825). Créée par l'arrêté royal de 1816, l'institution a été appelée l'École Royale des Sciences, Arts et Métiers. En 1820, par un autre décret royal, l'École a changé son nom pour Académie de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture.

L'influence française sur la culture, et en particulier sur les beaux-arts brésiliens, a profondément marqué le Brésil tout au long du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle. Au cours de cette période, de nouvelles façons de produire et de consommer l'art ont été insérés dans le système culturel brésilien à partir de l'immigration de nombreux artistes européens en direction de Rio de Janeiro.

Lebreton était le responsable de l'union du noyau central de la Mission et de la constitution d'une importante collection d'œuvres d'art. Il a également été le premier directeur de l'École Royale des Sciences, Arts et Métiers et fondateur d'une pinacothèque, comme détaille le journaliste, professeur et critique d'art brésilien, Wilson Coutinho :

> Le voilier Calpe abordait au Brésil chargé d'exilés, mais aussi de plus de cinquante tableaux originaux ainsi que des copies de peintres français et italiens destinés à la pinacothèque de l'Académie que l'on comptait fonder. Aussi, dans la meme année de l'arrivée de la Mission, le décret royal du 12 aout 1816 déterminait la création de l'École Royale des Sciences, Arts et Offices sous la direction de Lebreton. Le décret soulignait

[2] Finalmente instalado no Rio de Janeiro, em primeiro de maio de 1808 o regente declararia guerra à França. Brasil e França deixaram de manter relações diplomáticas ou comerciais por um longo tempo ; mais especificamente até a assinatura da paz em 1814, na esteira das demais determinações do Congresso de Viena, quando as relações entre os países europeus – sangrados pela política de Napoleão – definitivamente se alterariam e seriam redesenhadas. (…) Sanadas as feridas mais aparentes, em 18 de junho do mesmo ano d. Joao mandava publicar que as relações entre os países eram, desde então, amigáveis, o que permitiria o livre trânsito de franceses não só em Portugal, mas também na rica colônia tropical. Lilia Moritz Schwarcz, *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. Joao*, São Paulo, Editora Schwarcz, 2008, p. 137.

> l'importance politique de l'art dans l'ensemble des préoccupations de la Cour. L'École pourrait accélérer la modernisation des autres secteurs de la société[3].

En plus d'indiquer les raisons qui ont conduit à la Mission et son importance pour le développement social, culturel et économique du Brésil, Wilson Coutinho mentionne l'importation de plus de 50 tableaux qui ont permis d'ouvrir la première Pinacothèque brésilienne. En ce sens, il faut souligner l'intérêt de cette collection en tant que source de référence et d'influence pour les peintres brésiliens qui ont enregistré et illustré le Brésil tout au long du XIX[e] siècle.

La présence de ces peintures importées de France a introduit dans le système culturel brésilien un ensemble de nouveaux codes visuels qui ont été adoptés en tant que modèles diffuseurs d'informations au service exclusif de la monarchie portugaise. Créer le narratif visuel du Royaume-Uni du Portugal, du Brésil et de l'Algarve était un moyen d'enregistrer et de mettre en évidence le renouvellement de la couronne et de valoriser la nouvelle capitale royale : Rio de Janeiro.

Parmi les artistes qui ont effectué de courts ou de longs séjours au Brésil, les artistes français furent les responsables de la circulation d'un nouveau vocabulaire esthétique qui a introduit le Néoclassicisme et le Romantisme dans le pays. La présence et le flux d'artistes français ayant vécu au Brésil au cours de cette période ont directement contribué à la création de l'éducation artistique et à la professionnalisation de l'artiste dans le pays.

En ce sens, il est essentiel d'étudier les phénomènes culturels déclenchés par le contact entre ces peintres voyageurs et l'atmosphère brésilienne. Une telle étude doit permettre de mieux comprendre le processus de transfert culturel dans un contexte de domination économique et de colonisation artistique tel que celui du Brésil au XIX[e] siècle.

L'INFLUENCE DE L'ACADÉMIE ET DES PEINTRES VOYAGEURS SUR L'ART BRÉSILIEN

Avec le chef de cette mission artistique, Joaquim Lebreton, ont débarqué le 26 Mars 1816, les peintres Jean-Baptiste Debret (cousin et disciple de David), Nicolas-Antoine Taunay avec ses trois enfants, l'architecte Grandjean de Montigny, Auguste Marie Taunay (sculpteur), les frères Marc et Zéphyrin Ferrez (sculpteurs et graveurs de médailles), Charles Simon Pradier (graveur en taille-douce) et un musicien allemand appelé Newcom[4]. Ces artistes sont devenus pensionnaires de la couronne portugaise grâce à un décret royal, signé le 22 Octobre 1816 par le Marquis de Aguiar, président du trésor royal.

Selon le décret, les artistes devraient s'installer au Brésil pendant au moins six ans mais cette règle n'a pas été respectée par tous les membres du noyau de la Mission. La capacité d'adaptation de la colonie artistique française au Brésil n'a pas été facile.

Après la mort du médiateur principal de la Mission, le comte de Barca en 1817 et également celle du chef de la Mission, Joaquim Lebreton en 1819, les conflits palatiaux et les différences entre

[3] 1990, Rio de Janeiro : *La Mission Artistique* Française *et les peintres voyageurs*, Rio de Janeiro, Instituto Cultural França-Brasil, 1990, p. 34.
[4] Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Arles, Imprimerie Nationale, 2014, p. 392.

le français et le portugais se sont faites plus intenses. Le projet de construction des installations qui abritera la future Académie de Beaux-Arts brésilienne, élaboré par Grandjean, a mis 10 ans à se concrétiser.

Avec la mort de Lebreton, le poste de directeur de l'École des Sciences, Arts et Métiers a été vacant plus d'un an et pour remplacer le précédent directeur, le peintre portugais José Henrique da Silva a été nommé par la couronne portugaise.

La nomination du Portugais n'a pas été bien accueillie par la colonie Lebreton et parmi les pensionnaires français, Nicolas-Antoine Taunay, favori pour occuper le poste, n'a pas enduré cette décision et revint en France, laissant derrière lui son engagement envers la Mission et ses deux fils Félix-Émile et Adrien Aimé Taunay, sous la garde de son frère, également pensionnaire de la couronne portugaise, le sculpteur Auguste Marie Taunay.

Le retour en France a permis à Nicolas-Antoine Taunay d'exposer les résultats plastiques de sa peinture avec une charge thématique fortement influencée par son expérience brésilienne. Selon le catalogue de l'exposition des artistes vivants de 1822, il a participé au Salon de Paris, en exposant onze tableaux, dont six paysages brésiliens[5]. Avant même son retour en France, il a également envoyé un tableau au Salon de 1819.

Figure n° 1 – Nicolas-Antoine Taunay, *Prédication de saint Jean-Baptiste*, *s.d.*, huile sur toile, 95 x 147 cm, Paris, Musée du Louvre. (Exposée au Salon des artistes vivants de 1819)[6].



Les œuvres exposées dans les Salons français montrent l'influence de l'environnement tropical du Brésil sur la peinture de cet artiste de base néoclassique.

[5] 1233 –Site du Brésil, pris des montagnes des Orges. 1234 - Vue d'un des principaux quartiers de Rio de Janeiro, nommé *Matta Cavalos.* 1235 - Vue de l'entrée de la Bahie de Rio de Janeiro, prise du couvent de St. Antoine. 1236 – Vue d'un autre quartier de Rio de Janeiro prise au même couvent. 1237 – Vue de l'habitation de l'auteur à cinq lieues environ de Rio de Janeiro. 1238 – La cascade appartenant à l'auteur, vue sous un autre aspect. Catalogue de l'Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, Paris, Musée Royal des Arts, 1822.

[6] Catalogue de l'Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, Paris, Musée Royal des Arts, 1819.

L'ambiance romantique, qui était en vogue à Paris, divergeait de la peinture néoclassique de Nicolas-Antoine Taunay. En mettant en relation le paysage thématique et tropical biblique, marqué par des palmiers en arrière-plan, comme on le voit sur la figure 2, l'artiste a présenté des innovations tropicales incorporées dans la décoration, ce qui semblait incompatible avec les innovations romantiques en vogue dans les Salons de l'époque.

À propos de la réception du travail de Nicolas-Antoine par le public consommateur, l'expert brésilien dans l'œuvre de cet artiste, Lilia Moritz Schwarcz affirme :

> En France, il était (mal) reçu en tant que peintre de couleurs brésiliennes ; ou plutôt, comme un artiste qui a perdu le talent en raison des expériences prolongées au Brésil et le manque de matériaux de qualité. A Rio de Janeiro, les tableaux de Nicolas sonnaient trop calmes et tempérés ; En France, ils seraient critiqués pour leurs couleurs excessives, classés comme des œuvres artificielles[7].

Mal compris dans les Salons français, créateur d'une peinture hybride mêlant des temporalités et des espaces géographiques, Taunay a participé activement aux Salons parisiens lors de plusieurs éditions. Selon une enquête menée par Schwarcz, en plus de sa participation au Salon 1819, il a exposé des peintures dans les années 1822, 1824, 1827 et a été honoré en 1831 avec un titre posthume d'exposition.

L'héritage de Nicolas-Antoine Taunay dans l'art brésilien ne se résume pas seulement à sa contribution en tant que membre de la Mission Artistique française et diffuseur du paysage pictural brésilien sur le marché de l'art français. Ses enfants et héritiers ont également contribué de manière significative au développement de la culture et de l'art brésilien.

En dehors du milieu académique, l'influence de la famille Taunay sur l'art brésilien a été attribuée aux frères Adrien Aimé Taunay et Thomas Marie Hippolyte Taunay, fils de Nicolas-Antoine.

Aimé Adrien Taunay a décidé de rester au Brésil avec son oncle après le retour de son père en France, et en 1825, il a entrepris une expédition à l'intérieur du Brésil organisée par le consul général de Russie au Brésil, le baron allemand Georg Heinrich von Langsdorff. Adrien a été embauché en remplacement du peintre Johan Moritz Rugendas qui a abandonné l'expédition après quelques désaccords avec Langsdorff. La production artistique d'Adrien Taunay tenue au cours de cette expédition, se présente comme une importante source documentaire sur la culture, la faune et la flore brésilienne.

[7] Já na França era (mal) recebido como um pintor de cores brasileiras; ou melhor, como um artista que perdera o talento por conta da vivência prolongada no Brasil e da falta de materiais de qualidade. No Rio de Janeiro as telas de Nicolas soavam calmas e temperadas demais; já na França seriam criticadas pelo excesso da cor, que era entendido naquele ambiente como artificial. Lilia Moritz Schwarcz, *O sol do Brasil. Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. Joao*, São Paulo, Editora Schwarcz, 2008, p. 278.

Figure n° 2 – Aimé Adrien Taunay, *Sarcoranphus papa Linnaeus*.
Illustration extraite du catalogue *Expediçao Langsdorff ao Brasil, 1821-1829*, t. II, *Aquarelas e desenhos de Taunay*, Rio de Janeiro, Ediçoes Alumbramento, 1988.



En dépit de la richesse documentaire, ses dessins et aquarelles ne sont pas diffusés à grande échelle. Mort par noyade lors de l'expédition, l'artiste n'a pas pu donner suite à un projet de publication personnelle, comme l'a fait par exemple Rugendas après son retour en Europe.

Une grande partie du travail d'Adrien est conservée à l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg et plusieurs de ses œuvres ont été exposées en 1988 à Rio de Janeiro dans le cadre de l'exposition Langsdorff, organisée par le Paço Imperial. L'exposition a donné lieu à la publication d'un catalogue organisé par Boris Komissarov, composé de trois volumes, avec le second volume dédié à Adrien Aime Taunay. Sa mort prématurée au cours de l'expédition Langsdorff a secoué toute la famille Taunay, répartie entre la France et le Brésil.

Thomas Marie Hippolyte Taunay, contrairement à ses deux autres frères, a décidé de retourner avec son père en France. Après un séjour au Brésil qui a duré cinq ans, Thomas, de retour en France a pu rapidement partager avec la société française les résultats de sa rencontre tropicale. Il a publié en 1822 une compilation richement illustrée, composée de 6 volumes d'études culturelles sur la société brésilienne au début du XIXe siècle. Ce travail, construit en collaboration avec l'auteur Ferdinand Denis sous le titre *Le Brésil, ou histoire, Mœurs, usages et coutumes des habitants de Ce royaume*, a précédé d'importantes études de références sur la culture brésilienne qui ont été développées par d'autres peintres voyageurs tels que Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas et François Auguste Biard[8].

[8] Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris, Firmint Didot, 1834 (tomme 1), 1835 (tome II) et 1839 (tomme III) ; Rugendas Johann Moritz, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, Hachette Livre, 1835 ; François-Auguste Biard, *Deux années au Brésil*, Paris, Hachette Livre, 1862.

Divers ouvrages historiques sur le Brésil publiés par les Français entre 1822 et 1862 ont renforcé l'intérêt et l'attention pour cette terre inconnue.

De retour en France, les artistes français, qui ont rejoint la Mission, ont largement diffusé l'image du Brésil en France. Les traces des artistes, qui ont vécu au Brésil pendant cette période, ont servi de sources de documentation pour la construction de la mémoire sociale brésilienne, structurée par une nature sans forme et par une population peu organisée.

Au Brésil, les artistes ont témoigné et illustré au travers de la peinture, les transformations politiques au cours de la transition entre la Monarchie portugaise et le processus d'indépendance. Lorsqu'ils se sont installés dans le pays, ils ont trouvé une atmosphère où le Noir et l'Indien sont devenus des figures emblématiques dans la définition de la culture brésilienne, attirant l'intérêt de certains membres de la colonie Lebreton pour les questions sociales et cultuelles qui construisaient les fondements de l'identité nationale.

Parmi les membres de la Mission Artistique Française, Jean-Baptiste Debret fut sans aucun doute l'artiste qui montra le plus d'intérêt pour les aspects naturels, sociaux et culturels du Brésil. Parallèlement à son travail de peintre officiel de la Cour, l'artiste s'est consacré à la construction de plusieurs aquarelles, de textes et de documents sur la réalité brésilienne au cours des années 1916 et 1831, période de son séjour au Brésil.

Figure n° 3 - Jean Baptiste Debret, *Le dîner*.
Illustration extraite de l'ouvrage *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.



En raison de ses 15 années de travail et de recherche au Brésil, après son retour en France en 1831, Debret a publié à Paris, entre les années 1834 et 1839, trois volumes richement illustrés sous le titre *Voyage Pittoresque et historique au Brésil*. Avec une vaste documentation sur les types raciaux, les événements culturels, les coutumes et les traditions du Brésil, ce travail est présenté

jusqu'à aujourd'hui comme une ressource importante pour les chercheurs spécialistes du XIX[e] siècle brésilien.

Debret a également organisé la première exposition publique de peinture, de sculpture, d'architecture et de dessin au Brésil. Ouverte au public le 2 Décembre 1829, l'exposition impliquait la participation de 25 artistes. Cette action a certainement inséré dans la société brésilienne une nouvelle forme d'appréciation de produits artistiques.

LA PEINTURE AU SERVICE DE LA COLONISATION DES CORPS ET DES IDENTITÉS PÉRIPHÉRIQUES

Compte tenu de l'existence d'une colonialité esthétique résultant de l'importation de nouvelles références artistiques, il est possible d'étudier les formes hégémoniques de domination matérielle et symbolique des systèmes artistiques situés en dehors des centres culturels européens. Cette position d'investigation contribue au développement d'une action de décolonisation intellectuelle, basée sur l'analyse de la confrontation entre les différentes cultures et sur l'étude des structures sociales qui contextualisent le développement des systèmes artistiques périphériques.

Les systèmes culturels périphériques se présentent comme des instruments importants pour la reproduction et l'expansion des idées et des styles artistiques. Sans l'existence de zones périphériques, il serait impossible de transférer ce qui est produit dans les centres.

L'étude de la production artistique des systèmes artistiques périphériques, situés en marge des centres de diffusion européens, permet à l'histoire de l'art de construire une perspective historiographique inclusive. Ces perspectives doivent considérer l'analyse des vecteurs et des acteurs responsables de la circulation artistique, en comparant les contextes sociaux et politiques des territoires définis, ainsi que les structures d'exposition et de commercialisation de produits artistiques tels que les musées, les galeries, les magazines, etc.

Pour le chercheur et historien de l'art, Piotr Piotrowski, l'étude des zones périphériques par l'histoire de l'art doit encore être adaptée aux diverses particularités et spécificités :

> L'histoire de l'art des périphéries, comprise aussi bien en termes d'évènements artistiques, que de leurs analyses et de leurs descriptions, se développe aussi bien dans le contexte du canon occidental que dans des catégories stylistiques. Les artistes, tout d'abord, les historiens de l'art, en suite, référente leurs expériences créatrices et analytiques à ces catégories. Le canon occidental d'un courant artistique donné devient le point de référence de sa réception et transformation dans des lieux spécifiques en dehors du centre[9].

En accord avec les caractéristiques particulières des zones périphériques influencées par les centres culturels diffuseurs, différents récits historiques sont construits à partir de la confrontation de ces territoires culturels.

De par le contact établi entre l'Europe et les Amériques, de nouvelles identités ont été connues des deux côtés de l'Atlantique. Les blancs, les Indiens, les noirs de différentes origines

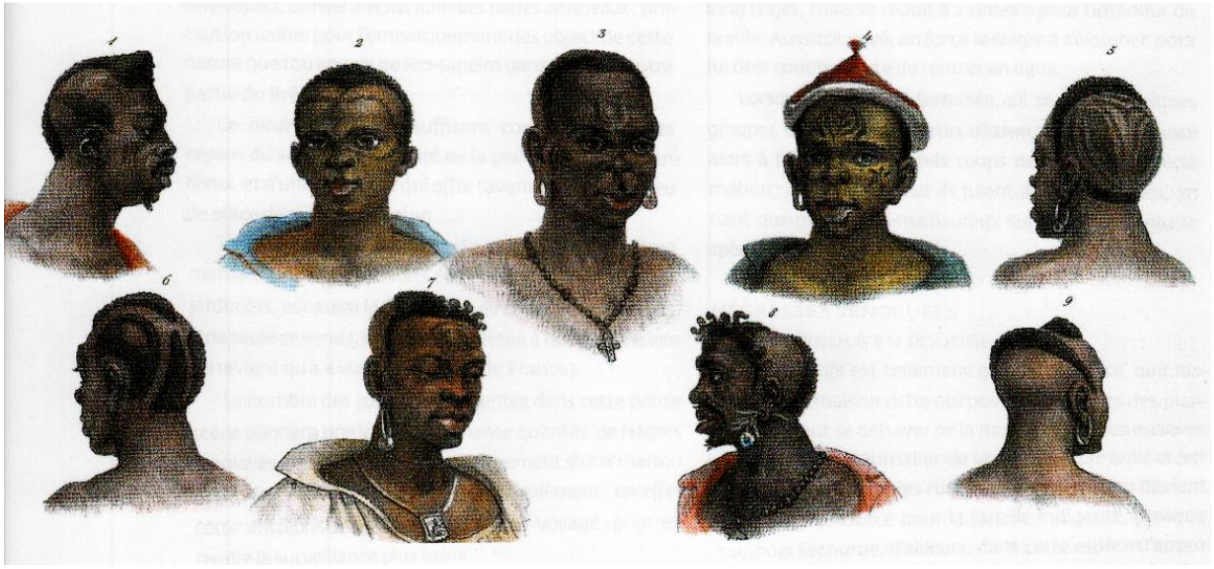
[9] Piotr Piotrowski, *Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art*, dans Geo-esthétique, Dijon, Editions B34, p. 128.

géographiques ont connu un processus complexe d'échange et de métissage, où la classification raciale a été utilisée comme une forme expressive de domination sociale. En ce sens, les peuples conquis étaient automatiquement considérés comme inférieurs aux colons.

Le christianisme et l'utilisation de la raison instrumentale comme stratégies de domination de masse ont effectivement contribué à la création et à la transmission d'une image déformée des pays d'Amérique latine à l'intérieur et à l'extérieur du continent américain.

Ces nouvelles identités basées sur la catégorisation des races ont contribué à la formation d'un ensemble de représentations visuelles basées sur la division de la société au travers de la couleur de la peau et des caractéristiques morphologiques des individus.

Figure n° 4 – Jean-Baptiste Debret, *Différentes nations nègres*.
Illustration extraite de l'ouvrage *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.



La représentation de ces différentes races a été réalisée au Brésil par plusieurs artistes qui ont contribué à la formation d'une iconographie basée sur une conception euro-centrique du savoir et de l'art. En ce sens, il faut remarquer l'importance des travaux artistiques effectués par les artistes voyageurs, tels que Jean-Baptiste Debret, Hercule Florence, la famille d'artistes Taunay et plusieurs autres, dans le cadre de la circulation et des échanges artistiques qui ont bouleversé le système artistique brésilien.

Comme Jean-Baptiste Debret, plusieurs artistes ayant voyagé en Amérique latine ont été confrontés à de nouvelles anatomies, de nouvelles couleurs et de nouvelles luminosités.

L'adaptation des corps indigènes dans les schémas de représentation néoclassique est évidente dans la production visuelle de nombreux artistes qui ont illustré le Brésil au XIX^{e} siècle, comme on peut le voir par exemple sur les figures 5 et 6.

Figure n° 5 – Aimé Taunay, *Rassemblement d'indiens Bororos du campement appelé Pau seco*. Aquarelle, 1827. Illustration extraite du catalogue *Expediçao Langsdorff ao Brasil, 1821-1829*, t. II, *Aquarelas e desenhos de Taunay*, Rio de Janeiro, Ediçoes Alumbramento, 1988.



Figure n°6 – Jean-Baptiste Debret, *Femme Camacan Mongoyo*. Illustration extraite de l'ouvrage *Voyage pittoresque et historique au Brésil de Jean Baptiste Debret*, 1835.



Selon les œuvres de ces deux peintres, il est évident que l'anatomie de l'indigène brésilien a été stylisée selon le schéma néoclassique de représentation corporelle. La manière dont la musculature autochtone est représentée sur la figure 5 évoque les exercices académiques du modèle vivant et suggère un travail physique incompatible avec la dynamique de travail vécue par les Indigènes.

Sur la figure 6, il est possible d'apercevoir une certaine déformation visuelle lors de la tentative artistique de représenter le corps de la femme autochtone brésilienne. La surface importante du sillon inter-mammaire et le manque de gravité, provoquent un certain sentiment d'éloignement.

Ces images sont des exemples d'une forme d'appropriation des corps autochtones et de leurs identités par les artistes qui ont circulé entre le Brésil et l'Europe au XIX^{e} siècle.

Les individus ayant leurs corps et leurs identités colonisés sont représentés comme des êtres hybrides d'après l'appropriation et l'adaptation de leurs morphologies selon des règles picturales euro-centriques, incapables de représenter l'autre et de respecter leurs différences.

L'identité culturelle ancestrale des peuples autochtones brésiliens a été dissoute dans le processus de colonisation et de domination culturelle. Une partie de cet héritage restant a servi ensuite à alimenter la construction de l'identité nationale moderne. En ce sens, l'importance de concevoir la peinture en tant qu'élément important pour comprendre la formation de l'identité culturelle brésilienne moderne est mise en évidence par ses relations avec les processus de domination culturelle et de colonisation qui se sont produits pendant la période coloniale.

L'étude des transferts et des échanges artistiques entre les zones périphériques d'Amérique latine et les centres de diffusion européens au XIX^{e} siècle permet de confronter les récits historiques traditionnels ainsi que d'apporter de nouvelles perspectives sur la production artistique du XX^{e} siècle. Cette posture contribue à la construction d'une histoire de l'art globalisée, à travers l'étude de la circulation des biens culturels, de la trajectoire des individus, des œuvres d'art et de l'information, en considérant les phénomènes d'isolement et de résistance, les chocs et les conséquences esthétiques déchaînées au sein de ces territoires marginalisés.

Carlos Romeu Cabral
Thèse soutenue : « Paris et retours : transferts artistiques et décentralisation de l'art moderne au Brésil. L'œuvre de Fedora (1889-1975), Vicente (1899-1970) et Joaquim do Rego Monteiro (1903-1934) », sous la direction de Jean Nayrolles (Université Toulouse 2).