

*art
société*

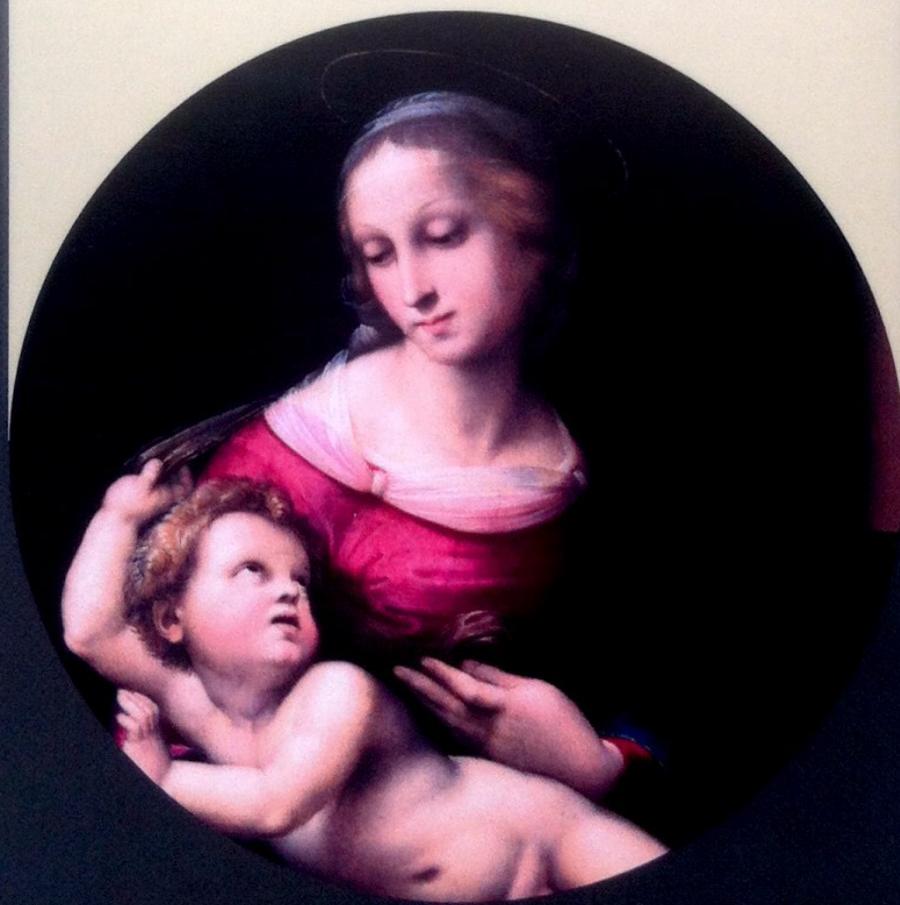
Sous la direction de Roberta PANZANELLI
et de Monica PRETI-HAMARD



LA CIRCULATION DES ŒUVRES D'ART

THE CIRCULATION
OF WORKS OF ART
IN THE REVOLUTIONARY ERA

1789-1848



PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES
INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART
GETTY RESEARCH INSTITUTE

Scanner

Les artistes français au Brésil au XIX^e siècle : l'Académie des beaux-arts et la formation de la collection nationale de peintures de Rio de Janeiro

Elaine DIAS

L'histoire de l'art brésilien du XIX^e siècle est marquée par la présence d'artistes français qui se sont consacrés à l'enseignement et à la fondation de l'Académie des beaux-arts. Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts à l'Institut de France entre 1803 et 1815, fut responsable de la création de ce système artistique. Il fut également le chef de file de la Missão Artística Francesa de 1816, un groupe d'artistes français présents au Brésil qui développera son projet d'enseignement. Malgré le peu de temps qu'il vécut à Rio de Janeiro, ses projets ont été fondamentaux pour la naissance des institutions artistiques brésiliennes, en particulier l'Académie, et pour la formation à Rio d'une importante collection publique de peintures, la plupart datant des XVII^e et XVIII^e siècles.

JOACHIM LE BRETON ET LA PREMIÈRE IDÉE D'UNE ÉCOLE DES SCIENCES, ARTS ET MÉTIERS À RIO DE JANEIRO

■ En 1815, Joachim Le Breton, encore à Paris, s'intéresse au projet de fonder dans le royaume portugais du Brésil une « École des sciences, arts et métiers ». Les ministres portugais des affaires étrangères à Paris, notamment le marquis de Marialva et le chevalier Brito, entament alors des négociations officielles dans le but de mettre en place un enseignement artistique et industriel à Rio de Janeiro.

Il faut de prime abord soulever l'hypothèse de la participation à ce projet du naturaliste et explorateur allemand Alexander von Humboldt, très connu alors en Europe pour ses études sur la Nouvelle Espagne¹ réalisées après ses séjours en Amérique centrale et en Amérique du Sud². Il est effectivement probable que Humboldt ait joué un rôle

d'intermédiaire entre Le Breton et le marquis de Marialva. Correspondant étranger de l'Institut de France depuis 1804 et installé à Paris pendant cette période, il connaissait bien l'activité de Le Breton au sein des institutions artistiques. Les procès-verbaux des séances publiques de la classe des Beaux-Arts de l'Institut contiennent des comptes rendus des ouvrages de Humboldt, élaborés et prononcés par Le Breton³, ce qui permet de supposer des rapports plutôt étroits entre l'académicien et le naturaliste. D'autre part, le peintre français Jean-Baptiste Debret confirme dans son ouvrage, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, les relations entre Humboldt et le ministre portugais Marialva.

« Ministre plénipotentiaire près la cour de France à Paris, il y composa son cercle intime d'hommes extrêmement remarquables par leurs connaissances et leurs lumières; parmi eux se trouva le baron de Humboldt, l'un des membres de l'Institut de France qui, en 1815, lui inspirèrent le désir d'enrichir Rio-Janeiro d'une académie royale des beaux-arts. De là notre expédition artistique, dirigée par M. Lebreton, alors secrétaire perpétuel de la classe des beaux-arts de l'Institut de France⁴. »

C'est probablement par l'intermédiaire de Humboldt que le nom de Le Breton, par ailleurs très connu dans les milieux artistiques français, parvint aux oreilles du marquis de Marialva et des autres ministres portugais. À vrai dire, la reconstitution des faits reste encore approximative et a prêté à diverses interprétations. Encore une fois ce sont les fonds d'archives brésiliens et portugais qui nous livrent les clés pour trancher entre plusieurs hypothèses. À la Torre do Tombo, à Lisbonne, sont conservées les premières lettres échangées en 1815 entre Le Breton et le chevalier de Brito, diplomate portugais en poste à Paris avec le marquis de Marialva.

On mesure à travers ces lettres combien Le Breton s'intéresse à ce projet

concernant les arts et métiers au Brésil. Il se rend compte de l'importance politique du développement artistique de l'Amérique du Sud pour la cour portugaise installée à Rio de Janeiro depuis 1808⁵. Il mentionne l'apport de l'immigration française à l'industrie, à la suite de la destitution de Napoléon. Les émigrés partaient plutôt vers le nouveau Royaume des Pays-Bas, vers les États-Unis ou la Bohême et la Moravie. Il fallait réorienter ce mouvement vers d'autres régions du continent américain, malgré les troubles politiques que connaissaient les possessions espagnoles. Le peu d'attention que portaient les émigrés au Brésil devait s'expliquer par la méconnaissance des avantages qu'offrait le gouvernement portugais. Le Breton, sans doute influencé par l'*Essai politique sur la Nouvelle Espagne* de Humboldt, publié à Paris en 1811, considérait l'Amérique du Sud comme une région promise à un grand essor.

Le Breton cherche à écarter chez ses interlocuteurs portugais tout soupçon d'entretenir un quelconque projet révolutionnaire, tout en soulignant le potentiel du pays dans le contexte américain. Il croit que les progrès industriels accomplis par l'Amérique Centrale, tels que Humboldt les avait analysés, encouragent un projet semblable au Brésil, même s'il est conscient des différences sociales, économiques et culturelles entre le Mexique et la colonie portugaise, notamment en ce qui concerne les arts et métiers. Au Brésil, on ne pouvait pas compter, par exemple, sur la présence d'une tradition artisanale, comparable à celle qu'on trouvait au Mexique. Tout en tenant compte de ces difficultés, Le Breton présente au chevalier de Brito un projet de développement industriel centré sur les arts et métiers :

« Il faut au Brésil un accroissement d'industrie puisque les États qui l'environnent en acquièrent chaque jour et en prendront un très grand : C'est en quelque sorte le hasard qui promène les

hommes d'un monde à l'autre, et quand l'émigration est considérable, ni la sagesse des Gouvernemens ne dirige pas ce peu du hasard, il arrive comme aux États-Unis que l'amalgame ne se fait point, ou se fait mal. Le Brésil n'est point envahi par les actes politiques, ou religieuses : le Gouvernement y est maître d'y établir un bon système de colonisation. Ce que le Duc de Richelieu a fait en Crimée pour l'avantage de la Russie peut avoir bien plus de succès au Brésil : mais pour ne point anticiper sur les développemens qui seraient peut-être trop généraux je viens au point de vue particulier qui m'intéresse d'avantage, celui de faire un choix limité d'homme doués de connaissances ou de talens pratiques. Cette première colonie serait un aimant qui attirerait plus tard ses analogues⁶. »

Pour mener à bien ce programme au Brésil, Le Breton choisit quelques officiers des ponts, de la construction navale et des mines, sans activité permanente en France, capables de communiquer leurs connaissances à des professionnels locaux, et cela au cours de séjours assez brefs à Rio. Le Breton mentionne ainsi Villesuras Lelieur, le chevalier de Saint-Louis, directeur des jardins et pépinières de Versailles, Trianon et Saint-Cloud, ainsi que François Ovide, constructeur très habile de moulins et d'usine à eau. En ce qui concerne les beaux-arts, qui faisaient également partie du projet français au Brésil, Le Breton estime à « un ou deux peintres, un ou deux sculpteurs, un architecte ou deux, un graveur en taille douce, un dessinateur d'ornemens qui enseignerait aussi le trait pour la coupe des pierres, la charpente, et la menuiserie ».

Pendant les trois mois qui suivent cette proposition, Le Breton et le chevalier de Brito restent en contact, dans l'attente de l'accord officiel du Royaume portugais du Brésil, lequel n'arriva jamais :

« Ainsi, Monsieur, dans cette entreprise qui est toute à vous, j'espère que

vous reconnaîtrez ne vous avoir donné ni promesse, ni pris aucun engagement envers mon Gouvernement. C'est à lui seul à vous accorder l'accueil hospitalier que les talens et l'industrie ont toujours obtenu chez nous à l'ombre des lois sages et paternelles que tant d'étrangers doivent bénir par reconnaissance⁷. »

L'absence d'un accord du Portugal amène le chevalier de Brito à s'engager personnellement dans le projet de Le Breton et à assumer les frais de voyage de tous les artistes et de leurs familles. Ainsi, c'est grâce à lui que Le Breton et son équipe se rendent à Rio de Janeiro, avec la protection du gouvernement portugais, dans le but de bâtir cette école et avec pour seuls moyens les ressources personnelles de leur mécène. De ce fait Le Breton projetait de rester six mois au Brésil, c'est-à-dire la période autorisée par l'Institut de France. Les événements de 1815 ne lui permettront toutefois pas de rentrer à Paris.

Il faut noter l'importance de Le Breton au sein de l'Institut de France à cette époque. Il occupait la charge de secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts et son œuvre d'organisation dans ce domaine, comme son activité d'homme des lettres, s'avèrent remarquables⁸. Toutefois, l'histoire travaillait contre sa carrière, puisque la chute de Napoléon et la Restauration déterminèrent définitivement son avenir, ainsi que le destin d'autres artistes français engagés dans le projet brésilien. L'événement qui changea le cours de sa vie se produisit lors de la séance publique annuelle de la classe des Beaux-Arts, en 1815. Le Breton adresse un discours polémique sur le rapatriement des œuvres d'art saisies pendant les guerres napoléoniennes. En tant qu'administrateur du musée du Louvre depuis 1796, il jouait un rôle de premier plan dans l'organisation des collections d'art. Il s'insurge alors avec véhémence contre les positions des Anglais Elgin et Wellington vis-à-vis de la politique

française en matière de rapatriement des objets d'art : «[...] en effet, pour éviter ce qui pourrait sembler nous être personnel, et nous réduisant à un seul fait, ce ne sont pas des Français qui ont arraché par lambeaux les sculptures de Phidias des monuments d'Athènes et mis en ruine les portiques des temples violés⁹.» Sans doute cela lui valut-il non seulement le poste de secrétaire perpétuel, mais certainement son titre de membre de l'Institut de France, dont il sera exclu en 1816¹⁰. Ces événements, d'une importance majeure dans le cadre du système académique français, ont sans aucun doute pesé dans sa décision de partir au Brésil pour y fonder l'École des arts et métiers, en qualité de chef du groupe d'artistes et du projet d'enseignement.

LES ARTISTES FRANÇAIS AU BRÉSIL :

LA NAISSANCE DU PROJET DE L'ÉCOLE

ROYALE DES SCIENCES, ARTS ET MÉTIERS

■ Le groupe d'artistes français choisis par Le Breton était composé, entre autres, du peintre de paysage Nicolas Antoine Taunay, membre de l'Institut de France, de son frère, le sculpteur Auguste Marie Taunay, du peintre d'histoire Jean-Baptiste Debret, du graveur suisse Charles Simon Pradier et de l'architecte Grandjean de Montigny. Ce groupe fut plus tard dénommé par les historiens brésiliens *Missão Artística Francesa* ou, plus simplement, *Colônia Le Breton*.

Arrivé au Brésil en mars 1816, Le Breton envoya au ministre portugais, le comte de La Barca, un premier projet pour la création d'une école des arts et métiers, dans lequel il présentait une organisation détaillée du système d'enseignement. Ce programme, conservé aujourd'hui aux archives du *Palácio do Itamaraty*, à Rio de Janeiro, montre bien que Le Breton prenait pour modèle le système français d'enseignement, aussi bien pour les beaux-arts que pour les arts et métiers. De même, il rendait compte de l'expérience vécue par Humboldt au

Mexique, relatée dans son ouvrage sur la Nouvelle Espagne, où ce dernier décrivait le système artistique de l'Academia de Los Nobles Artes, appelée plus tard Academia de San Carlos. Celle-ci apparaissait comme un exemple américain réussi dans le domaine des beaux-arts et de l'industrie. Le Breton semble entrevoir de nouvelles possibilités de développement sur le territoire américain, d'autant que, sans précédent, ce pays pouvait assister à la naissance *ex nihilo* d'une institution des arts et métiers susceptible d'accueillir convenablement les artistes venus d'Europe.

Dans ce contexte, l'établissement d'une école de dessin est central pour l'essor de ses idées. L'architecte Grandjean de Montigny est placé à la tête de cette école. À ses côtés, Jean-Baptiste Debret enseigne le cours de dessin ; son expérience parisienne est plus que confirmée : il a dirigé, pendant quinze ans, l'atelier de Jacques Louis David et a été le maître des dessins du collège Sainte-Barbe.

Dans son programme brésilien Le Breton fait ressortir l'intérêt du système mis en place par Bachelier dans l'école de dessin qu'il avait fondée à Paris vers 1763. Un ensemble de souscripteurs y occupait une place spéciale, soutenant financièrement l'institution. Les bourses offertes aux élèves de leur choix rendaient possible la formation d'artisans et, quelques années plus tard, leur inclusion dans les diverses corporations d'ouvriers en France¹¹. Le Breton, lui-même, était souscripteur de l'école de Bachelier depuis 1788 et le président de son conseil d'administration. Pour l'école brésilienne, il suggère, à partir de l'exemple de Bachelier, l'engagement de quelques commerçants portugais ou brésiliens pour couvrir les frais de voyage des premiers ouvriers venus d'Europe, mais aussi de transport des matières premières et des outils pour les ateliers. Selon Le Breton, cela donnerait une première

impulsion au projet, sans trop alourdir la part qui reviendrait au gouvernement, toujours à l'instar de Bachelier à Paris. En outre, Le Breton savait qu'au Brésil il ne pouvait pas compter sur une organisation d'ouvriers comparable à celle du Mexique, composée d'ouvriers indigènes, métis et blancs, par ailleurs déjà actifs avant même la fondation de l'Academia de los Nobles Artes, ainsi que Humboldt l'avait décrit. Il fallait donc mettre en place au Brésil un système capable de surmonter les obstacles posés par une telle absence, tout en procurant les moyens nécessaires pour soutenir et développer le projet.

Le Breton cherche des mesures qui permettront de diminuer les dépenses du gouvernement portugais dans cette entreprise. Dans le cadre de l'enseignement des arts, par exemple, il donne au comte de La Barca l'exemple du modèle anglais et des expositions publiques, à savoir l'organisation du dîner annuel de l'Académie royale à Londres et la vente des catalogues de l'exposition. Il est évident que le système d'exposition proposé par Le Breton au Brésil n'avait guère des rapports avec celui de Londres. En tout cas, il s'efforce de resserrer les liens entre les commerçants et le gouvernement, soit à travers des donations à l'école de dessin, soit par le biais d'expositions et par l'éducation du goût.

Toujours selon le modèle de l'École des arts et métiers et la tradition académique artistique, on privilégiait dans l'enseignement des beaux-arts le cours de dessin, conçu comme la base des autres classes. Les professeurs devaient enseigner les éléments du dessin à partir des modèles de l'Antiquité et de modèles vivants.

Pour la peinture, Le Breton propose le classement des modèles en fonction de ce qu'on appelait alors « écoles artistiques », avec leurs maîtres que les étudiants devaient copier. Le projet proposait la mise en place de concours annuels

ainsi qu'une sorte de prix de Rome, toujours à l'instar du modèle académique français d'enseignement.

Ce programme, ambitieux et bien structuré, ne fut pas exécuté par le gouvernement. D'une part, l'instabilité politique au Portugal et au Brésil retardait la fondation de l'école. En outre la mort en 1816 de la reine Maria I et la consécration du prince Jean VI sur le trône du Royaume de Portugal, Brésil et Algarves, avec Rio de Janeiro pour capitale, perturbèrent les rapports commerciaux avec l'Europe. Le projet d'enseignement des arts et métiers devait être parmi les premiers à en souffrir. Enfin, la mort, en 1817 du comte de La Barca, le protecteur des artistes français, explique en grande partie l'échec de l'implantation de cette école. Sans oublier de mentionner les divergences parmi les artistes français, surtout les désaccords entre Nicolas Antoine Taunay et Le Breton, au sujet du poste de directeur de l'école. Une lettre de Jean-Baptiste Debret au « Camarade De La Fontaine »¹², montre bien l'existence de ces divergences au sein du groupe français :

« [...] Pendant ce temps-là M. Lebreton finissait son projet d'organisation¹³, il le présenta, il fut élu et approuvé de tous les gens éclairés qui furent admis à en entendre la lecture, les ministres commencèrent à entendre quelques rapports désavantageux sur M. Lebreton mais accoutumés aux effets de la médisance, de la calomnie même, cela ne fit aucun effet. L'arrivée du Duc de Luxembourg enhardit la troupe prête à saisir tous les apropos. C'est alors, qu'on fit circuler l'Épithète de Prêtre marié avec la certitude d'être soutenue, ce qui arriva et fit infiniment de Peine à M. Daranjeau (ministre qui aime beaucoup les arts et protège l'expédition) il savait la force du coup que cela portait dans l'opinion du Roy. »

Selon Debret, les calomnies contre Le Breton commencèrent juste après la finali-

sation de l'écriture du projet d'industrie. Le sobriquet de « prêtre marié » fait certainement référence à sa formation religieuse. C'est à l'âge de douze ans en effet que Le Breton, attiré et protégé par le voisinage des abbayes des bénédictins de la Bretagne, obtient une bourse pour entrer chez les Théatins, à l'abbaye de Sainte-Anne-la-Royale de Paris. Après de brillantes études, le jeune homme à peine âgé de dix-neuf ans et ayant revêtu le costume de théatin, est envoyé à Tulle par ses supérieurs pour professer la rhétorique dans un de leurs collèges. Il y passe dix ans de sa vie, se consacrant à l'enseignement et à l'étude de l'Antiquité, ainsi qu'à la rédaction de son premier ouvrage, *Logique adaptée à la rhétorique*, en 1789. À cette date, tandis qu'il reçoit les ordres, la Révolution éclate à Paris. Les événements donnent une nouvelle direction à la vie du jeune théatin, qui quitte le collège et le professorat, se dépouille de l'habit religieux et se rend à Paris pour embrasser les idées révolutionnaires et participer au mouvement des sciences et des lettres. C'est dans ce milieu que Le Breton se lie d'amitié avec le chimiste d'Arcet, alors inspecteur général de la Monnaie, et qu'il épouse sa fille aînée Anne-Julie¹⁴. De là lui vient l'épithète de « prêtre marié », même si Le Breton avait déjà abandonné l'habit. De toute façon, il est clair que ce type de calomnie dans le milieu très catholique de la cour portugaise des Bragance n'était pas pour avantager Le Breton. La diffusion d'autres calomnies beaucoup plus graves que celle-ci ont fini pour avoir raison de son avenir :

« On suspendit notre affaire, M. T. augura si bien de ce silence qu'il s'ouvrit à la première visite qui daigna lui faire M. Le Duc de luy demander tout bonnement sa protection pour lui faire obtenir la place de Directeur et celle de secrétaire pour un de ses fils, ce qui fit un très mauvais effet dans l'esprit de M. l'ambassadeur cela se répandit bientôt et amena des éclaircissements.

Le père Dom Bazile T... trouvant que son antagoniste avait la vie dure, résolut pour le perdre tout à fait de faire répandre qu'il était un des Régicides français. Cette dernière calomnie était si forte que le gouvernement fit prendre des informations même auprès de l'ambassade il fut donc bien avéré que c'était une atroce calomnie. Cela même rendit notre directeur actuel plus intéressant aux yeux des ministres qui le protégèrent. Mais comme ce bruit avait passé par des bouches respectables l'affaire devenait délicat. On ne précipita rien ; lorsque deux mois après le ministre du trésor royal homme plein d'esprit et de zèle pour notre affaire calma les esprits et rassura toutes les consciences en prouvant que l'individu sur lequel on avait ces renseignements n'avait de rapport avec notre Directeur que par le nom, puisqu'il avait été reconnu que notre homme ne faisait point partie de la Convention Nationale¹⁵. »

On voit bien là la tentative de Taunay pour obtenir la place de Le Breton, ainsi que le poste de secrétaire de l'école pour son fils Hippolyte Taunay, auparavant destiné à Pierre Dillon. Mais l'allégation de « régicide français » attire l'attention d'autres diplomates français en poste au Brésil, liés au parti de la Restauration, et déclenche des représailles à l'égard de Le Breton. Il sera accusé par le consul français Mâler de fomenter des idées révolutionnaires. Après trois années passées au Brésil, sans avoir réussi à mettre en œuvre ses idées artistiques, Le Breton meurt à Rio de Janeiro en 1819.

Pour leur part, les artistes et ingénieurs portugais déjà installés à Rio ne voulaient pas perdre leurs positions dans le domaine des beaux-arts, à savoir l'enseignement académique et les commandes du roi Jean VI. Cette concurrence devint plus aiguë après les décès de Le Breton et du comte de La Barca et eut pour conséquence le renforcement du parti anti-français.

Une fois encore, la définition de projets d'enseignement artistique relève de

la sphère politique. L'indépendance du Brésil et le retour du roi Jean VI au Portugal, en 1821, seront source d'instabilités dans bien des domaines. La situation nouvelle devait non seulement reporter encore la fondation de l'école, mais aussi rendre la présence des artistes français à Rio très difficile. En découla le retour en France de quelques artistes, dont Nicolas Antoine Taunay, qui rentre à Paris comme membre de l'Institut de France après un séjour de cinq ans au Brésil. Taunay prend la décision de rentrer après la nomination du peintre portugais Henrique José da Silva au poste de directeur de la nouvelle Académie des beaux-arts, projet qui en quelque sorte modifiait le programme de l'École des arts et métiers proposé par Le Breton en 1816. N'ayant pas obtenu le poste de directeur d'une académie, qui d'ailleurs n'existait qu'à l'état de projet, Taunay n'avait d'autre choix que de reprendre sa place de peintre de paysage à l'Institut de France. Le graveur suisse Charles Simon Pradier rentre lui aussi à Paris, pour exécuter l'estampe du tableau d'histoire *Débarquement de la duchesse Leopoldina au Brésil* et de portraits, qui sont encore dans les collections brésiliennes. Le peintre Debret et l'architecte Grandjean restent au Brésil¹⁶, et intègrent la nouvelle organisation de l'Académie, dont le projet est repris en 1821, amputé néanmoins de la partie relative aux arts et métiers. Toutefois, en 1826, dix ans donc après son projet original, l'Academia Imperial de Belas Artes ouvrait ses portes dans l'édifice néo-classique conçu par l'architecte Grandjean de Montigny.

L'ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES DE RIO DE JANEIRO

■ Pendant les années 1834 à 1851, le peintre français Félix Émile Taunay, le fils de Nicolas Antoine, assure la charge de directeur de l'Academia Imperial de Belas Artes à Rio de Janeiro¹⁷. On observe alors un retour partiel au pro-

gramme élaboré par Le Breton dans le cadre des beaux-arts, ainsi qu'une organisation plus forte du système d'enseignement. Taunay se consacre à la constitution d'une structure d'enseignement en s'appuyant sur l'exemple français, capable selon lui de fonder un art d'envergure nationale et d'intensifier les rapports entre les artistes, la société et les pouvoirs publics. Son but est bien évidemment d'élargir l'espace des échanges artistiques, étroitement liés jusqu'alors au cercle restreint des commandes de la cour.

Les archives et les collections du Museu Dom João VI à Rio de Janeiro offrent les éléments pour saisir cette évolution. Les principales mesures prises sont les concours annuels, la réorganisation du cours de dessin d'après le modèle vivant, à l'instar des Académies européennes.

Il est important de noter la traduction d'ouvrages à fonction didactique. La pédagogie mise en place par Taunay accorde une place primordiale aux théories sur l'art. Lui-même traduit des traités artistiques et anatomiques qui viennent compléter le cours d'après le modèle vivant et le cours de peinture. La première œuvre pédagogique traduite par Taunay en 1836 réunit les notions d'écoles artistiques et de théorie, et s'intitule *Arte de Pintar a óleo conforme a pratica de Bardwell, baseada sobre o estudo e imitação dos principais Mestres das Escolas Italiana, Inglesa e Flamengo*¹⁸. L'original est la treizième édition londonienne de l'ouvrage de Thomas Bardwell, *The Practice of Painting and Perspective Made Easy*, publié en 1756 et réédité en 1832. La traduction conseille aux élèves de suivre la technique des œuvres italiennes, anglaises et flamandes, dont ils pouvaient voir des exemples parmi les tableaux apportés par Le Breton en 1816 et dans les collections du comte de La Barca et de la cour de Dom Jean VI – future collection nationale de peinture

sur laquelle nous reviendrons par la suite. Ainsi Taunay met en pratique les idées de Le Breton à son arrivée au Brésil, à savoir l'importance donnée aux écoles d'art, point fondamental pour la formation des artistes.

En 1837, Taunay fait paraître l'*Epítome de Anatomia relativa às Belas Artes seguido de hum Compêndio de Physiologia das Paixões e de Algumas Considerações Geraes sobre as Proporções com as Divisões do Corpo Humano*¹⁹, qui emprunte aux traités d'anatomie français du XVII^e siècle. Sa publication se compose de traductions de larges extraits de ces ouvrages. Les élèves pouvaient regarder les planches directement dans les publications originales. La première partie de l'ouvrage provient de l'*Abrégé d'anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture*²⁰, avec des dessins de François Tortebat d'après André Vésale et des textes de Roger de Piles. Publié à Paris en 1668, l'abrégé de Tortebat était le premier traité édité en France et destiné spécialement aux artistes. Taunay, quant à lui, traduit les parties concernant l'ostéologie et la myologie.

Taunay tient compte de l'utilisation qui était faite du traité de Tortebat et de De Piles, au-delà de l'Académie française, depuis sa première édition et durant tout le XIX^e siècle²¹. Il était employé à des fins didactiques dans l'Academia de Bellas Artes de San Fernando depuis 1803. Son directeur, Francisco J. Ramos, avait demandé son inclusion dans le cours de dessin, car on le considérait comme le meilleur traité d'anatomie pour les beaux-arts. La traduction espagnole dont s'était chargé José Munárriz²² avait été établie d'après les traductions anglaises et allemandes²³. Grâce à Taunay, l'Académie brésilienne pouvait se rallier à l'ensemble des institutions qui mettaient à profit des traités artistiques ayant pour modèle l'Académie française.

Dans l'*Epítome de Anatomia...* on trouve aussi des textes de Charles

Brun, en particulier sa Conférence sur l'expression des passions. Taunay n'explique pas de quelles éditions il s'est servi pour sa traduction. Il semble qu'il ait utilisé deux publications faites à partir de la Conférence de Le Brun : l'édition de Picart de 1698, considérée comme la plus proche du texte de Le Brun, et celle de Jean Audran, publiée en 1727. D'ailleurs, la Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro conserve une édition de cet ouvrage de 1727, ce qui renforce l'hypothèse de son utilisation par Taunay. Les descriptions des passions qui apparaissent en légendes, traduites par Taunay, se rapprochent de manière assez significative de celles d'Audran. En outre, il ajoute la « compassion », une passion créée par Audran pour son édition²⁴.

Enfin, la dernière partie de l'*Epítome de Anatomia...* comprend une référence à l'ouvrage de Gérard Audran, *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, édité en 1683 et réédité à plusieurs reprises jusqu'au XIX^e siècle. Taunay n'en a repris que quelques paragraphes qui expliquent l'anatomie des figures de l'Antiquité, dont les planches pouvaient être consultées directement dans l'ouvrage d'Audran. Pour finir, Taunay traduit aussi une petite partie du *Dictionnaire des Beaux-Arts d'Aubin Louis Millin*, publié à Paris en 1807, et qui concerne les proportions du corps humain. L'ouvrage de Millin appartenait à la bibliothèque de l'Académie des beaux-arts brésilienne, selon ce qu'indiquent ses procès-verbaux. La publication de Taunay permettait de saisir sous l'aspect théorique les études d'anatomie publiées en France, dans le but de perfectionner les techniques du dessin.

Taunay composa donc un ouvrage à partir de plusieurs publications. Dans les académies européennes, il existe au XIX^e siècle des traductions des traités bien connus, qui incluaient des chapitres théo-

de l'ouvrage *Art Anatomy*, édité par William Rimmer à Londres quelques années plus tard, plus précisément en 1877²⁵. Taunay n'introduit pas dans son édition de dessins ni de textes nouveaux. Les élèves devaient consulter toutes les images directement sur les originaux. La publication la plus proche de celle de Taunay semble le *Medidas Gerais do Corpo Humano*, publié en 1810 par le peintre Joaquim Leonardo da Rocha, professeur à l'école de dessin de Madère. Cette publication s'organise autour des principaux traités des proportions humaines²⁶. Mais, dans ce dernier cas, on ne s'occupe que du système des proportions.

Les différents niveaux du cours de dessin (le cours d'après le modèle vivant, l'étude de l'anatomie²⁷ et la copie des grands maîtres) étaient censés procurer à l'élève les moyens pour devenir un artiste. À partir de cet apprentissage, il pouvait trouver sa propre voie artistique, étroitement liée à la culture de son pays et à la naissance d'une école artistique brésilienne.

LA FORMATION DE LA COLLECTION NATIONALE À L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

■ Si l'usage d'ouvrages didactiques est important dans la pédagogie, les tableaux modèles sont également fondamentaux pour l'organisation de l'enseignement. Tout d'abord, il faut revenir encore une fois au projet de Le Breton, qui prévoyait la création d'une pinacothèque dans l'école des beaux-arts, ainsi que la formation d'un ensemble de modèles pour l'apprentissage des élèves. Son programme est appliqué par Félix Émile Taunay à partir de 1837, lorsque ce dernier fonde la pinacothèque de l'Académie. En 1816, Le Breton avait apporté au Brésil quelque 60 tableaux, parmi lesquels se trouvaient des originaux de grands maîtres ou de leurs disciples, et des copies de plusieurs écoles artistiques, achetés à Paris en 1815 au marchand Maude Jean-Baptiste Meunié.

Bien évidemment, les attributions que portaient ces toiles étaient pour la plupart erronées, compte tenu des connaissances sur la peinture ancienne, notamment du XVIII^e siècle, disponibles à cette époque à Paris. Cette collection, conservée actuellement au Museu Nacional de Belas Artes de Rio, est restée pendant longtemps plutôt oubliée, même si Michel Laclotte et Erich Schleier ont eu l'opportunité d'en examiner très rapidement quelques tableaux. Un catalogue partiel de la collection italienne a été publié par Luiz Marques en 1992, complété par une publication du même auteur en 1996, à l'occasion d'une exposition sur la peinture italienne dans les collections brésiliennes, qui s'est tenue au Museu de Arte de São Paulo (MASP)²⁸. Récemment, la conservatrice du Museu Nacional des Belas Artes à Rio, Zuzana Paternostro, a mis en valeur d'autres aspects de la collection à travers plusieurs expositions.

Dans la collection que l'on appelle aujourd'hui Lebreton, on trouve également des tableaux flamands, tels que les deux natures mortes de Jan Van Kessel, antérieurement attribuées à Paul Brill; *Les Fleurs*, attribuées à Jean-Baptiste Bosschaert, *La Vierge aux fleurs*, attribuée à Daniel Seghers, ainsi que des tableaux sans attribution, tels *Le Baptême du Christ* et un *Ecce homo*. De l'école française, il n'y a que des copies d'œuvres célèbres de maîtres, comme celle réalisée par Jean-Baptiste Debret d'après *La Mort de Germanicus*, de Nicolas Poussin, aujourd'hui conservé à Minneapolis aux États-Unis, ou d'autres anonymes : *Le Christ et la Vierge* d'après Charles Le Brun, *Saint Brune en prière* d'après Jean-Baptiste Jouvenet et *Le Martyre de saint Laurent* d'après Eustache Le Sueur.

Les tableaux italiens sont certainement plus importants et ont été en tout cas mieux étudiés. De l'école génoise on rappellera *Loth et ses filles* de Simone

Barabino, *Herminie et Vafrin rencontrent Tancrède blessé* de Luciano Borzone, daté entre 1635 et 1645. Ensuite, l'école florentine est représentée avec ce tableau de Jacopo Vignali, *L'ange conduisant Élie* (fig. 1), signé et daté de 1623. Parmi les peintres du sud de l'Italie, on trouve notamment Corrado Giaquinto, avec deux esquisses, dont la magnifique *Apothéose de saint Nicolas de Lorraine* (fig. 2), un *modello* pour les fresques de la coupole de San Nicola dei Lorenesi à Rome.

Il faut aussi remarquer que la pinacothèque de l'Académie n'était pas composée que de la seule collection achetée par Le Breton. Lors de la venue de la cour portugaise au Brésil en 1808, le roi Dom Jean VI y avait apporté un certain nombre de tableaux qui appartenaient au Trésor royal. Ceux-ci vinrent par la suite, au même titre que les tableaux de Le Breton, élargir la gamme des modèles d'étude académiques, toujours conformément à la méthode prônée par Taunay. Ainsi, par exemple, un tableau de Giovanni Lanfranco, *Angélique et Medor*, qui, selon *Les Richesses du palais Mazarin*²⁹, de Gabriel Jules, comte de Cosnac, avait appartenu à la collection du cardinal Mazarin jusqu'à 1661. L'école génoise est représentée par : Gioacchino Assereto avec le petit tableau *Sainte Anne, saint Joachim, saint Jean-Baptiste et l'Enfant Jésus*; par un *Saint Jérôme* (fig. 3), un nocturne du XVI^e siècle et attribué à Luca Cambiaso, qui appartient sans doute à l'ensemble de nombreux tableaux du même sujet nés dans l'atelier du peintre dans les années 1560-1580. Toujours de culture génoise, on peut citer Giovanni Maria Bottalla, dit Raffaellino, peintre mort très jeune dont les œuvres sont rares et dont le musée possède un véritable chef-d'œuvre, *Deucalion et Pirra* (fig. 4). Enfin, de l'école flamande, on remarque deux précieuses natures mortes d'Abraham Brueghel, datées probablement des années 1675 et 1680.

Dans les expositions publiques qu'organisa l'Académie des beaux-arts à partir de 1840, les œuvres de la collection et les copies des élèves inscrits étaient exposées côte à côte. À titre d'exemple, citons une copie réalisée par le peintre brésilien Vitor Meirelles d'après le tableau de Sigismondo Coccapani conservé au musée, *Tobie rendant la vue à son père* (fig. 5). Meirelles avait également étudié d'autres peintres italiens et français, tels Andrea del Sarto, Paris Bordone ou Girodet, et cela en tant que pensionnaire de l'Académie brésilienne à l'étranger, toujours dans le cadre de l'apprentissage mis en place par Taunay.

Cet ensemble de tableaux étrangers de la pinacothèque de l'Académie, ajouté aux ouvrages didactiques traduits et édités par Félix Émile Taunay – et dont la référence était explicite dans les manuels de peinture et dans les écoles artistiques internationales –, en plus du traitement de la figure humaine, concentré sur la physiologie des passions élaborée par Le Brun et sur les proportions de Audran, venait parfaire une méthode d'enseignement artistique compétitive. L'élève acquérait ainsi les bases solides pour produire ses œuvres, dans le cadre des cours de peinture d'histoire, de paysage et de genres, créant les conditions pour former une école artistique brésilienne ainsi qu'un *corpus* national.

L'enseignement artistique au Brésil, fondé sur le modèle académique français, dut faire face pendant les premières années de son implantation à plus d'un obstacle. Il fallut surmonter une résistance certaine de la part du gouvernement opposé au développement de l'Académie des beaux-arts, du fait que celle-ci pourrait entamer l'autorité d'autres institutions publiques bien ancrées à la cour de l'empereur Dom Pedro II, par exemple la *Repartição de Obras Públicas*, l'institution dans laquelle travaillaient les ingénieurs et les architectes portugais.



Fig. 1. Jacopo Vignali, L'ange conduisant Élie, 1623, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes © MNBA.



Fig. 3. Luca Cambiaso, Saint Jérôme, 1560-1580, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes © MNBA.



Fig. 2. Corrado Giaquinto, Apothéose de saint Nicolas de Lorraine, 1733, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes © MNBA.



Fig. 4. Giovanni Maria Bottalla, Deucalion et Pirra, 1635, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes © MNBA.



Fig. 5. Sigismondo Coccapani, Tobie rendant la vue à son père, 1650-1664. Rio de Janeiro, Museu Nacional des Belas Artes © MNBA.

Dans le même temps, il faut remarquer que le système social brésilien était profondément marqué par l'esclavage colonial. L'implantation d'institutions artistiques et culturelles dans ce contexte s'avérait difficile et n'allait pas sans susciter des résistances. Dès leur arrivée, Le Breton puis Félix Émile Taunay ont travaillé à mettre en place un système artistique et à installer le noyau d'un patrimoine artistique national, appelé à former le goût de la société locale. Ce *corpus* de peintures devait par ailleurs stimuler le collectionnisme privé qui, nous le savons, s'est développé tardivement au Brésil. La consolidation de ce système ne fut effective qu'à la fin du XIX^e siècle.

En 1851, Félix Émile Taunay quittait la direction de l'Académie des beaux-arts, après dix-sept années de travail, au cours desquelles il s'était distingué par une remarquable organisation du système des arts, malgré tous ces obstacles. Les recherches, entreprises aux archives et à la documentation des musées de Rio de Janeiro, ont permis de mettre au jour la nature et la portée de ces réalisations. Par ailleurs, une étude plus détaillée de la collection Le Breton fait encore défaut, qui porterait aussi bien sur les tableaux déjà attribués, que sur ceux restés anonymes. Nous espérons combler dans le futur cette lacune, dont l'intérêt est primordial pour l'histoire de l'art brésilien du XIX^e siècle.

Notes

Je remercie la direction du Museu Nacional de Belas Artes, à Rio de Janeiro, qui a autorisé la reproduction de tableaux provenant de ses collections nationales.

Je remercie tout particulièrement mon directeur de recherche au Brésil, Luiz Marques, qui a bien voulu accueillir et soutenir ce projet tout en y apportant de nombreuses suggestions.

Je souhaite également remercier la Fondation Getty qui m'a permis, dans le cadre du Programme Amérique Latine, d'être boursière de

l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, en 2002-2003. J'adresse toute ma reconnaissance à Philippe Sénéchal qui, à Paris, a guidé mes recherches de façon stimulante, se montrant toujours disponible et accueillant.

Enfin, je remercie la Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brésil), qui soutient encore cette recherche dirigée par Luciano Migliaccio à l'Université de São Paulo (USP).

1. Parmi les ouvrages de Humboldt, on remarquera : Alexander von HUMBOLDT, *Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales, fondé sur les mesures exécutées, depuis le dixième degré de latitude boréale jusqu'au dixième degré de latitude australe, pendant les années 1799, 1800, 1801, 1802, et 1803*, Paris, Chez Levrault, Schoelle et C^e, Sherborn Fund Facsimile, n° 1, 1805 ; ainsi que l'*Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne*, 5 vol., Paris, F. Schoell, 1811.
2. Alejandro de Humboldt, *Una Nueva Vision del Mundo*, cat. exp., Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2003, México, UNAM, 2003.
3. Agnès GOUDAIL et Catherine GIRAUDON, *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts. 1811-1815*, Paris, École des chartes, 2001.
4. Jean-Baptiste DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, etc.*, 3 vol., Paris, Firmin-Didot Frères, 1834-1839, III, p. 207.
5. La cour portugaise des Bragance s'installe à Rio de Janeiro en 1808, fuyant l'invasion française et les troupes napoléoniennes au Portugal.
6. Office n° 21, le 3 octobre 1815, Archives nationales, Torre do Tombo, Lisbonne, Portugal.
7. Office n° 30, le 9 décembre 1815, Archives nationales, Torre do Tombo, Lisbonne, Portugal.
8. Elaine DIAS, « Joachim Le Breton e a Estruturação do Ensino Artístico no Institut de France (1803-1815) », dans *XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, actes de colloque*, Rio de Janeiro, 2004.
9. GOUDAIL et GIRAUDON, *Procès-verbaux...*, op. cit., à la note 3, p. 474.
10. Henry ROUJON, *La Disgrâce d'un patriote. Joachim Lebreton. Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*, Société des Conférences (« Supplément aux lectures pour tous du 15 février 1914 »), Paris, 1914.

11. Paul MANTZ, « L'enseignement des arts industriels avant la Révolution », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1865.
12. « Lettre de Jean-Baptiste Debret au Camarade De La Fontaine à Paris, 27 de novembre de 1816 », Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Paris, autographes, carton 27, peintres. Voir Claudine LEBRUN JOUVE, *Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830*, Paris, Arthena, 2003.
13. Le plan d'enseignement artistique de Le Breton pour les arts et métiers est conservé au fonds d'archives historiques du palais Itamaraty de Rio de Janeiro, sous la forme de deux lettres, datés de 12 juin et de 9 juillet 1816. En 1959, l'historien Mário Barata a publié la traduction de ces lettres dans deux articles : voir Mário BARATA, « Manuscrito Inédito de Lebreton. Sobre o Estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816 », *Revista do SPHAN*, n° 14, Rio de Janeiro, 1959, ainsi que « Lebreton et l'organisation d'une double école des Beaux-Arts et des Arts Métiers au Brésil en 1816. À propos de la Mission artistique française de 1816 », dans *XIX^e Congrès international d'Histoire de l'art*, actes de colloque, Paris, 1959.
14. Henry JOUIN, *Joachim Lebreton. Premier secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, Aux Bureaux de l'Artiste, 1892.
15. « Lettre de Jean-Baptiste Debret au Camarade... », lettre citée à la note 12.
16. Jean-Baptiste Debret rentre à Paris en 1831 et Grandjean de Montigny décède à Rio de Janeiro en 1850.
17. Elaine DIAS, *Félix Émile Taunay : Cidade e Natureza no Brasil*, thèse de doctorat, IFCH-UNICAMP, Brésil, 2005.
18. « L'Art de peindre à l'huile selon la pratique de Bandwell, basée sur l'étude et l'imitation des premiers maîtres des écoles italiennes, anglaises et flamande », Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Cia., 1836.
19. « Abrégé d'Anatomie se rapportant aux beaux-arts accompagné d'un livret de physiologie des passions et des considérations générales sur les proportions du corps humain », Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., Rua do Ouvidor, n° 65, 1837. Cette publication si importante pour comprendre le système d'enseignement avait disparu depuis 1959 dans les archives du Museu Dom João VI. Grâce à cette recherche, cet ouvrage a été retrouvé en 2004.
20. François TORTEBAT, *Abrégé d'anatomie, accommodée aux arts de peinture et de sculpture par M. De Piles*, Paris, 1733.
21. Il y a une traduction faite pour l'Académie allemande en 1706. Voir Julius von SCHLOSSER, *La Littérature artistique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 629.
22. Esperanza NAVARRETE MARTINEZ, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
23. Boris RÖHRL, *History and Bibliography of Artistic Anatomy*, New York, 2000, p. 105.
24. Charles LE BRUN, *L'Expression des Passions & Autres Conférences. Correspondances*, (Paris, 1668), Paris, Éditions Dédale, 1994.
25. RÖHRL, *History and Bibliography...*, *op. cit.* à la note 23.
26. *Ibid.* Le premier traité portugais d'anatomie, *Método de Proporções e Anatomia do Corpo Humano*, fut publié en 1836 par Francisco de Assis Rodrigues, professeur de sculpture à l'Académie des beaux-arts de Lisbonne.
27. À ce sujet, voir Claire BARBILLON, *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle. L'Art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004.
28. Luiz MARQUES, *MNBA Museu Nacional de Belas Artes. Arte Italiana em coleções brasileiras 1250-1950. Corpus da arte italiana em coleções brasileiras*, 2 vol., São Paulo, Berlendis e Vertecchia Editores, 1996; *Id.*, *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Área Editoria Ltda, 1992.
29. Gabriel Jules, comte de COSNAC, *Les Richesses du Palais Mazarin*, Paris, 1884.