

**UNIVERSITE DE PROVENCE  
LETTRES ET SCIENCES HUMAINES**

*UFR ERLAOS*

Département d'Etudes Luso-Brésiliennes

Année 2006-2007



**Les fruits brésiliens dans  
l'iconographie (XVIe - XXe siècles) :  
Entre exotisme et identité**

Volume I

Mémoire présenté en vue de l'obtention du  
Master II Aire Culturelle Romane, Spécialisation portugais  
par Karine Lehmann  
sous la direction de Madame Ernestine Carreira

# TABLE DES MATIERES

## VOLUME I

Introduction	1
<b><u>Première partie : L'EDEN RETROUVE</u></b>	6
1 - De l'image du Paradis Terrestre	6
a) D'abord il y eut l'Eden	8
b) Des premières images de fruits	11
2 - De l'image coloniale	21
a) Les artistes au service d'une idéologie	22
b) De la représentation naturaliste des fruits	30
c) Les fruits dans les arts décoratifs	34
<b><u>Deuxième partie : LES FRUITS DE LA CONNAISSANCE</u></b>	39
1 - De l'image scientifique	42
a) La botanique et l'iconographie	43
b) Des fruits et des expéditions	48
2 - De l'image romantique	54
a) La mission artistique et civilisatrice	55
b) Du pittoresque à l' « état d'âme »	65
c) De la propagande coloniale	75
<b><u>Troisième partie : LES FRUITS DU METISSAGE</u></b>	83
1 - De l'image « reflet »	87
a) Le « second » naturalisme	88
b) Des fruits photogéniques	90
2 - De l'image métisse	99
a) Pourquoi le Brésil ?	100
b) Un art métis régionaliste	110
Conclusion	121
Bibliographie	123

L'image, la représentation d'un « ailleurs édénique », prirent dans l'Histoire de notre civilisation une place importante depuis les premiers voyages des Européens, en particulier ceux qui concernent le Nouveau Monde.

De Marco Polo, dont les voyages en Extrême-Orient vers 1275 créèrent une des premières références dans la perception de l'*Autre*, à Claude Lévi-Strauss ou Pierre Verger, qui donnèrent une nouvelle approche anthropologique de l'Amérique des années 1950 (pour l'essentiel, des différents peuples qui composent la culture brésilienne), des témoignages nous sont parvenus : en littérature, à travers des récits de missionnaires, carnets de voyages, explorations scientifiques ; en images, qu'il s'agisse de descriptions naturalistes, missions artistiques, séjours officiels ou à titre personnel ; ou encore par la photographie (ethnologues à la recherche des dernières peuplades isolées, romantiques poursuivant leur idéal ou journalistes en reportages).

Pourquoi cet univers exerça-t-il tant de fascination (et continue-t-il à fasciner), alors que Christophe Colomb venait de découvrir un fruit succulent nommé *nana nana*, le « parfum des parfums » ? Comment le mythe du Paradis Perdu fut-il diffusé, à travers les récits et les illustrations ? Dans quelle mesure les grands voyages scientifiques ont-ils contribué à développer dans l'esprit européen, d'abord, une appropriation des produits de cette terre luxuriante et enchanteresse ? Puis, sur le propre continent américain, lorsque ces nations se furent émancipées, de quelle manière se construisit cette réappropriation identitaire à travers l'iconographie ?

L'exotisme tant utilisé, si galvaudé souvent, de lieux, de mets et de peuples, revêt-il aujourd'hui la même signification ? Ne traduit-il pas une certaine pensée « colonialiste » européenne, exprimée de manières différentes selon les pays, à l'origine de l'image persistante, dans notre société actuelle, de concepts préétablis ?

Ces questions soulèvent plusieurs problématiques. Tout d'abord, la représentation iconographique des objets « exotiques » doit être considérée selon la définition des valeurs exotiques par rapport à une civilisation. Ensuite, nous devons établir quel a été le rôle qu'ont tenu les pays européens dans la divulgation de ces produits. En effet, comme l'affirmera Roger Bezombes, « l'exotisme apparaît donc, à un certain degré, comme un phénomène de civilisation ; il s'insinue dans les mœurs, les modes et, plus encore, dans les solennités

publiques. [...] c'est le fruit d'une rêverie de peintre et de poète attirés par la magie du soleil et le rêve de l'impossible »<sup>1</sup>.

Depuis le *Mundus Novus* d'Amerigo Vespucci, publié en 1503, première illustration qui allait jouer le rôle majeur dont nous connaissons les conséquences sur la création des Amériques, l'identité de ces images a évolué de façon spécifique. Les images, principaux témoins des voyages, explorations et propagandes, sont en même temps l'un des plus importants vecteurs de communication, au fil des siècles, entre le nouveau continent « découvert » et la civilisation européenne en pleine expansion, depuis la fin du Moyen-Âge, jusqu'à l'indépendance de la plupart des colonies au XXe siècle. Plus encore, ce sera au cours de ce XXe siècle, grâce, entre autres, à la diffusion massive de la photographie, et à l'extension du tourisme vers des contrées lointaines, que l'imaginaire européen va continuer de développer un véritable engouement pour ces fabuleuses visions.

De plus, cet imaginaire se propage et acquiert diverses caractéristiques, au travers de ses mutations : on passe d'une vision idéalisée du fruit à la réalité de sa représentation. En effet, au XVIIe siècle, d'une consommation alors réservée au roi, nous nous trouvons, à l'époque contemporaine, face à des cultures intensives, diffusées en très grandes quantités dans le monde entier (la consommation de masse de la banane, par exemple, a été l'une de plus spectaculaires révolutions alimentaires du XXe siècle). Par conséquent, nous assisterons au cours des siècles à une évolution dans l'idéalisation des végétaux représentatifs du Brésil.

Du point de vue iconographique, en fonction des époques, des techniques et des objectifs commerciaux de l'Ancien Monde, vont ainsi se mêler réalisme et fantasmes, rêverie et témoignages. Le contrôle religieux et politique des états coloniaux figura pendant plusieurs centaines d'années la représentation d'exotismes archaïques préétablis, nous dirions aujourd'hui formatés, pour un public avide de sensations.

Cette étude a été orientée en partie par des travaux comme ceux d'Ana Maria de Moraes Belluzzo (*O Brasil dos Viajantes : imaginário do novo mundo*, 1994, 3 vols.), livre remarquable qui retrace l'histoire de l'art au Brésil du point de vue idéologique.

Nous nous sommes également basée sur l'excellent mémoire de "Mestrado" d'Histoire de Maria Lucília Barbosa Seixas, "A natureza brasileira nas fontes portuguesas do século XVI, para uma tipologia das grandezas do Brasil" (2001), ainsi que sur les œuvres de Sérgio Buarque de Holanda (*Visão do Paraíso*, 1959) et Gilberto Freyre (*Casa Grande e Senzala*, 1933) pour leur contenu extrêmement édifiant sur la formation de la société brésilienne.

---

<sup>1</sup> R. Bezombes, *L'exotisme dans l'art et la pensée*, Paris, Elsevier, 1953, Avant-propos, p. XXI.

De plus, des études comme *Le Brésil vu par les voyageurs et les marins Français (1816-1840)* de Jeanine Potelet (1993), ou celles de Franck Lestringant sur l'abbé Thevet et Jean de Léry (depuis 1980), se révèlent incontournables pour une approche tant sociale qu'esthétique du Brésil. Enfin, les catalogues d'expositions et les livres d'art sur le Brésil ont été une précieuse et belle découverte d'une iconographie riche à tous points de vue, desquels nous avons extrait la majeure partie de la collection présentée dans ce mémoire.

Au cours de cette réflexion, nous avons ainsi réuni un certain nombre d'images éparses qui ont constitué notre *corpus* iconographique, et conceptualisé notre sujet. En effet, le présent travail est divisé en deux volumes : le premier expose la problématique que nous tenterons de clarifier, à savoir comment une réappropriation identitaire a pu s'effectuer à travers la représentation des fruits brésiliens, du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Le deuxième volume illustrera notre travail, sous forme de fiches d'auteurs et de représentations de fruits caractéristiques du Brésil, et formera les annexes. Vingt-quatre artistes, que nous présenterons à travers leurs œuvres, au total quatre-vingt documents analysés (plus quelques-uns non commentés, venus confirmer l'importante source iconographique que constituent les fruits de ce pays).

L'option choisie dans cette étude, à savoir l'iconographie du fruit brésilien, l'a été en fonction de sa valeur hautement symbolique dans l'histoire de l'art liée au Brésil, et à sa permanence jusqu'aujourd'hui. En effet, l'abondance de représentation depuis les premières années de la colonisation est le signe d'un intérêt toujours renouvelé pour la végétation tropicale et en particulier celle de l'ancienne colonie portugaise. Car l'iconographie des fruits américains est un vaste champ de travail qui n'a pas encore été exploré en conséquence. La mise en valeur esthétique de végétaux tels que l'ananas, la banane ou la noix de cajou (dans une grande majorité), dans des contextes et des objectifs variés dont l'analyse sera au centre de ce travail, nous renseigne systématiquement sur la provenance des artistes, l'époque et l'idéologie de la société dans laquelle ils évoluent.

A partir de ces supports iconographiques, et en trois principales étapes, nous essayerons de mettre au jour quel a été le rôle des artistes et des savants dans la diffusion de ces images. Nous verrons donc, par l'observation de gravures, peintures, aquarelles, dessins, lithographies, photographies, chromolithographies, mosaïques, ou encore xylogravures, que des valeurs d'exotisme établies à travers l'iconographie des fruits tropicaux peuvent perdurer dans les représentations actuelles.

La première partie sera consacrée à la présentation des premières références iconographiques, par le biais, pour la plupart, des missionnaires portugais et français qui ont commencé à explorer le nouveau monde, et spécialement cette immense espace lusophone de l'Amérique du Sud. L'abbé André Thevet, Jean de Léry et Cristóvão de Lisboa représentent les premiers « naturalistes » et « ethnologues » qui contribuèrent à diffuser la végétation outre-atlantique, et les Hollandais en donnèrent ensuite une image bien particulière, dans leur tentative de s'approprier un territoire au nord-est du Brésil.

Dans une seconde partie, ce travail a également pour objectif de montrer que la représentation iconographique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles fut de façon globale extrêmement féconde en images « exotiques », car liée à l'exploitation coloniale par une Europe toujours désireuse de trouver dans « l'Ailleurs » américain son Eldorado paradisiaque.

L'iconographie des fruits, en particulier dans la peinture et la gravure, s'inspire en effet d'une littérature prolixe, riche en détails influencés par une vision de plus en plus « orientalisante ». Les clichés accumulés au fil des décennies construiront ces images, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le Romantisme prépondérant dans l'art en général, facteur évident de la diffusion idéalisée de l'iconographie végétale d'outre-atlantique, et ce malgré les valeurs scientifiques diffusées à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui contribueront au développement de la connaissance des plantes. A travers certaines œuvres significatives de ces processus, notamment celles des peintres voyageurs Maximilien de Wied-Neuwied, Jean-Baptiste Debret ou encore Johann Moritz Rugendas, nous montrerons que les symboles visuels du Brésil comme la végétation et le paysage liés à ses habitants, appartiennent encore, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, à une imagerie que les Européens désiraient répandre.

Malgré la montée des puissances latino-américaines, et particulièrement du Brésil, sur lequel porte notre étude, et en dépit du caractère fortement identitaire de cette nation aujourd'hui, la réappropriation des notions liées au colonialisme n'apparaît pas chose aisée.

Nous verrons par conséquent dans une troisième phase comment de nombreux artistes brésiliens se sont imposés dans le domaine de l'art international, depuis les années 1920, période à laquelle l'affirmation d'une culture propre au peuple brésilien émergea définitivement et de façon significative. Pour ce qui est de l'identité de ce pays sur le plan artistique, nous tenterons de montrer comment la réappropriation des fruits exotiques dans leur iconographie a été l'un des facteurs identitaires de l'affirmation de la nation brésilienne, à un moment déterminé de son histoire.

Nous aborderons également l'affiche publicitaire et la photographie, divulgatrices d'images plus ou moins réalistes, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au cœur d'un système colonial,

aidant à la vision souvent « arrangée » du monde, présenté selon des codes permettant son exploitation. Notre étude évalue donc aussi le regard des photographes étrangers sur le Brésil, qui peut apparaître différemment, dans le refus de ses exotismes, ou du moins une certaine ambiguïté de perspective.

Quant aux peintres brésiliens - à l'exception de la fin du XIXe siècle qui a traité l'iconographie de façon classique -, notre choix s'est porté sur les représentants de la génération moderniste des années 1930 tels que Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti et Candido Portinari, ainsi que des contemporains récents comme Djanira, Glauco Rodrigues, Aldemar Martins et l'illustrateur xylographe J. Borges, qui se sont démarqués de l'influence européenne en recréant un univers pictural régionaliste.

Dans cette dernière phase de notre travail, la question sera alors de définir si la consommation des produits tropicaux après leur ouverture sur les marchés mondiaux, grâce aux techniques, aux moyens de production et à l'acheminement moderne, a modifié ces valeurs d'« exotisme » qui s'en dégagent ; ou bien si nous continuons à considérer ces pays « lointains » comme source de rêve, d'une certaine magie, prêtant à la représentation iconographique le même contenu idyllique.

En effet, c'est un point fondamental déjà évoqué par le sociologue Gilberto Freyre, à partir des années 1930, à savoir que concevoir l'altérité dans un monde en mutation passe par l'analyse de ses symboles. La présence des fruits tropicaux, souvent associés à l'image de la métisse, représente ainsi un stéréotype récurrent dans l'iconographie européenne, repris par nombre d'artistes brésiliens au cours du XXe siècle. Dans quelle mesure continuons-nous donc à penser en termes d'exotisme ou à considérer les cultures selon leur degré de proximité avec les valeurs de l'occident<sup>2</sup> ?

Car malgré une réappropriation de ces symboles, effectuée sous la forme de nouvelles images, l'identité du Brésil restera encore pour longtemps synonyme du Paradis terrestre, tel que Blaise Cendrars le décrivait en 1924 : « Une magnificence. Le tropique. Les plus beaux paysages du monde. Les plus colorés. La lumière est si intense qu'elle fait peur aux peintres. Enfin, nos yeux se lèvent vers le soleil. [...] La Terre Promise. Le Paradis...<sup>3</sup> »

---

<sup>2</sup> C'est une interrogation soulevée au cours du colloque « L'expérience métisse », particulièrement à travers l'article « La découverte du Brésil africain dans l'œuvre du sociologue G. Freyre », Sandra J. Pesavento (avril 2004), site Internet [www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr), p. 33.

<sup>3</sup> B. Cendrars, *Le Brésil*, extrait des « Documents d'Art », Monaco, coll. « Escales du Monde », in Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1970, p. 173-174.



*Famille Tupinambá à l'ananas*  
Gravure, 1580 (Théodore de Bry)

*Première partie :*  
*l'Eden retrouvé*



« S'il y a un paradis sur terre, il ne doit pas être bien loin d'ici... »

Amerigo Vespucci  
(contemplant la *terra brasiliis*)

## **1 - De l'image du Paradis Terrestre**

D'après les premiers témoignages des Européens, d'abord Portugais, la description de la nature brésilienne fut une constante surprise, souvent joyeuse et toujours admirative. Le jardin merveilleux de la « Terre de la Vraie Croix » (*Terra de Vera Cruz*), matérialisait ainsi des traditions universelles exprimées depuis plusieurs millénaires. L'archéologie épistémologique du savoir portugais, reprise au cours des siècles suivants, a permis d'identifier ce discours avec un vocabulaire qui se construit proche, nous dit Ana Luísa Janeira, du « Jardin du Regard », et des mots renvoyant au contenu latin *oculo, oculus, oculare*, propices à l'espace brillant de la diversité<sup>4</sup>.

En effet, les exclamations surgissent de l'horizon élargi d'une Création admirable, où la fascination engendrée par la physionomie et la saveur de l'ananas, l'enchantement provoqué par les bananes, ou la magie autour des fleurs du fruit défendu des tropiques (la passion) – sans compter la généreuse sensualité du cajou - seront bientôt illustrés par les explorateurs pionniers<sup>5</sup>.

Cette première partie de notre étude abordera la notion des fantaisies collectives qui ont nourri la fin du Moyen Age et d'où les premières images sont issues, diffuses, configurées par l'imagination. Les tentatives de deviner les signaux de l'écriture divine dans la nature vont se réaliser dans un contexte plus ou moins dogmatique selon les auteurs, et découlant des mythologies, notamment de la tradition chrétienne européenne.

D'autre part, le concept d'exotisme, même s'il n'était pas encore exprimé, a très tôt revêtu l'aspect que nous lui connaissons. Gilles Manceron affirme en effet que

---

<sup>4</sup> Ana Luísa Janeira, "Todo o Brasil parece um jardim fresco", Revue électronique *Episteme*, Porto Alegre, n° 15, p. 45-68, août-sept. 2002, p. 47-48.

<sup>5</sup> *Id.*, *Ibid.*

L'exotisme. A la mode dans les deux premières décennies du XXe siècle qui, plutôt que l'ouverture d'un siècle nouveau comme les millésimes porteraient à le croire, étaient au contraire l'apogée et les derniers spasmes d'une ère qui s'achevait, celle en particulier de l'épopée coloniale et de la toute-puissance européenne. Si le terme d'exotisme s'est introduit dans la langue au cours du XIXe siècle, ce qu'il désignait couramment – c'est-à-dire un certain goût pour des mœurs ou formes d'art empruntées à des peuples lointains et utilisées comme des décors de théâtre ou des pointes de piment par des artistes occidentaux – remonte aux débuts des grands voyages de découverte et de la colonisation <sup>6</sup>.

Ainsi, en étudiant le concept d'exotisme et son évolution, entre les XVIIe et XVIIIe siècles, nous percevons combien cette notion se trouve au centre de la représentation iconographique, et qu'elle va effectivement prendre plusieurs aspects. Mais définissons bien ce terme, en expliquant pourquoi son sens continue de signifier quelque chose de particulier.

Du grec *exōticos* et du latin *exoticus*, dont la racine « exo » signifie « en dehors », l'adjectif « exotique », qui apparaît dans le *Dictionnaire de l'Académie* en 1765 (mais que l'on trouve déjà dans le *Quart livre* de Rabelais dès 1548), a d'abord été utilisé pour qualifier les plantes et les animaux venus d'ailleurs. Dans le *Quart livre*, le mot est associé à des « marchandises » et « pérégrines ». Ce sont des éléments de la réalité concrète et déplacement dans l'espace. Possédant à l'origine un sens purement objectif et technique, il s'est presque aussitôt doublé d'une valeur impressive et culturelle qui en a fait un synonyme d'« étrange » et de « dépaysant ». Le substantif « exotisme », dont la première apparition date de 1845, est entendu dans cette double acception objective et subjective, enregistrée jusqu'à nos jours dans les dictionnaires<sup>7</sup>.

Chez Rousseau, dans *La Nouvelle Héloïse* (1761), nous lisons « plante exotique : une plante étrangère, telle que celles que l'on rapporte d'Amérique, des Indes Orientales... », tandis qu'en 1765, dans le *Dictionnaire de l'Académie* (Diderot), on trouve « plante exotique : plante qui ne croît pas dans le pays »<sup>8</sup>.

Ce seront donc des valeurs marquantes jusqu'au XVIIIe siècle qui vont régir la notion d'exotisme et leur application dans l'art, et l'iconographie des fruits brésiliens sera liée à ce concept.

---

<sup>6</sup> G. Manceron, « Segalen et l'exotisme », préface d'*Essai sur l'exotisme* de Victor Segalen, Ed. Fata Morgana, 1978, p. 9-10.

<sup>7</sup> J. M. Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992, p. 192.

<sup>8</sup> *Ibid.*

## a) *D'abord il y eut l'Eden*

Selon Roger Bezombes, la vision édénique est universelle, de l'Inde brahmanique à l'Egypte, de la Chaldée à la Perse, et, du souvenir

d'une terre bienheureuse où, sous un ciel toujours bleu [...] les fruits donnaient la science parfaite [...] dans le mythe hellénique de l'âge d'or [...] naissait une légende éblouissante et compliquée. Les âmes candides ne purent se résigner au dogme d'un paradis terrestre inaccessible<sup>9</sup>.

En effet, déjà dans la *Genèse* (2, 8-17), on trouve ce qui se rapporte au jardin merveilleux que Dieu avait fait surgir dans l'Eden :

Ensuite, le Seigneur Dieu planta un jardin dans l'Eden, à l'Orient, et plaça dedans l'homme qu'il avait créé. [...] Le Seigneur prit l'homme et le plaça dans le jardin d'Eden pour le cultiver, et aussi le garder<sup>10</sup>.

Le parallèle établi entre les Ecritures Bibliques et les autres religions de l'Orient forme ainsi un lien entre les traditions païennes et le mythe des Iles fortunées (ou du Jardin des Hespérides), qui seront longtemps assimilés à la terre brésilienne<sup>11</sup>.

L'œuvre de Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso*<sup>12</sup>, l'une des plus importantes analyses des sources historiques du Brésil, explique comment la survivance archaïque de l'héritage du Moyen Age est à l'origine du fondement des mythes, de manière différente, dans la culture lusitaine, plus pragmatique et réaliste que l'ibérique. Mais l'imaginaire édénique hérité de plusieurs traditions nourrira les fantaisies collectives, en particulier celles de l'abondance des fruits, des fontaines de jouvence, des Amazones et des richesses aurifères, comme l'explique Eliana Dutra dans son étude sur la construction du Brésil<sup>13</sup>.

D'ailleurs, sur le plan esthétique, on peut noter les commentaires de certains missionnaires, tels que le Père Nóbrega, au sujet de la nature brésilienne. Dans une des lettres contenant la description de cette terre (avril 1549), il souligne les ébauches d'une

---

<sup>9</sup> R. Bezombes, *op. cit.*, p. XV.

<sup>10</sup> Cité par R. Bezombes, *op. cit.*, p. XV.

<sup>11</sup> Maria Lucília Barbosa Seixas, "A natureza brasileira nas fontes portuguesas do século XVI" (mémoire de Mestrado présenté à l'Université Catholique Portugaise du Centro Regional das Beiras, Viseu, 2001, p. 33).

<sup>12</sup> S. Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso*, São Paulo, ed. Brasiliense, 1994.

<sup>13</sup> E. R. de Freitas Dutra, « La construction du Brésil métis chez l'historien Sérgio Buarque de Holanda », in « L'expérience métisse » (sous la dir. de Serge Gruzinski), colloque international, Musée du Quai Branly, 2 et 3 avril 2004, p. 42 et 43.

représentation picturale, célébrant son monde merveilleux et paradisiaque, dans une comparaison avec un « Tapis de Flandres » que nul n'aurait encore jamais vu<sup>14</sup>.

En effet, le commerce des tissus fut, avec celui de l'orfèvrerie, l'un des plus actifs du Moyen Âge. Les soieries de Byzance étaient extrêmement recherchées à l'époque carolingienne comme celles d'Italie au XVe siècle ; de plus, les tapis réalisés au point de Flandres, « Mille fleurs », doivent leur nom aux multiples plantes et fleurettes qui parsèment leurs fonds<sup>15</sup>. L'exubérante nature du Brésil, fruit de l'acte de création divine, se révèle tout autant belle qu'utile, et la notion de mercantilisme, satisfaisant les nécessités biologiques fut rapidement mise au premier plan, en même temps qu'elle signifiait la domination sur le nouveau monde découvert<sup>16</sup>.

Si, d'une manière générale, les fruits exotiques n'inspirèrent pas réellement les Portugais en iconographie, ils furent toutefois l'objet de nombreuses études, tout au long de la période coloniale. Le témoignage écrit de personnages comme Pero Vaz de Caminha au roi Dom Manuel<sup>17</sup> vaut pour ses descriptions de la terre paradisiaque dont sont témoins les premiers navigateurs. L'extraordinaire fertilité du nouveau territoire, outre sa comparaison avec le Paradis perdu, l'est d'autant plus reconnue que tous relatent les délices de cet immense jardin.

Citons encore Manuel da Nóbrega qui affirme que « la nature brésilienne est très saine et de bons airs [...], il y a beaucoup de fruits de diverses qualités et très savoureux <sup>18</sup> ». Le Père José de Anchieta, lui aussi, informe que « Tout le Brésil est un jardin en fraîcheur et bois [...] tous donnent de beaux fruits... <sup>19</sup> », et Pêro de Magalhães de Gândavo écrit que « cette province est sans contradiction la meilleure pour la vie de l'homme <sup>20</sup> ».

Quant au Père Fernão Cardim, dans son *Traité de la Terre et des Gens du Brésil*, il parle de l'ananas (« des herbes qui sont des fruits et se mangent »), en insistant sur le fait qu'« il y a tant d'abondance de ce fruit que l'on nourrit les porcs avec [...] et l'on en fait aussi

---

<sup>14</sup> “Carta do Pe. Manuel da Nóbrega”, in Leite, Serafim, *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*, São Paulo, Comissão do IV centenário da cidade de S. Paulo, 1954, vol. I, p. 115. Cité par Paulo de Assunção, “A terra dos Brasis : um tapete de Flandres jamais visto”, in *Revista Brasileira de História*, vol. 21, n° 40, S. Paulo, 2001, p. 5.

<sup>15</sup> Site du Musée National du Moyen Age de Cluny : [www.museemoyenage.fr/homes/home\\_id\\_20393\\_u112.htm](http://www.museemoyenage.fr/homes/home_id_20393_u112.htm).

<sup>16</sup> P. de Assunção, *op. cit.*, p. 13.

<sup>17</sup> Pero Vaz de Caminha, *Carta a el-rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil (1 de maio de 1500)*, ed. M. Viegas Guerreiro e E. Nunes, Lisboa, 1974.

<sup>18</sup> Padre Manuel da Nóbrega, *Cartas Jesuísticas I- Cartas do Brasil*, Editora Itatiaia Limitada, Ed. da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte, 1988, p. 89.

<sup>19</sup> Padre José de Anchieta, *Cartas Jesuísticas III, Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*, Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1933, p. 438-439.

<sup>20</sup> Pero de Magalhães de Gândavo, *História da Província de Santa Cruz*, in *O Reconhecimento do Brasil*, Dir. L. De Albuquerque, Alfa, Lisboa, 1989, p. 74.

des conserves, et crus, ils empêchent le mal de mer <sup>21</sup> ». Enfin, le botaniste Gabriel Soares de Souza décrit la broméliacée comme un « fruit si exceptionnel qu'il sert d'excellent aliment non seulement au corps mais aussi aux sens <sup>22</sup> ».

Les récits des premiers voyageurs portugais, marins, missionnaires ou botanistes tels que Garcia da Orta (1501-1568) et son *Colloque des Simples*<sup>23</sup>, vont se propager en Europe dès le XVIe siècle, même si les richesses du pays-continent seront jalousement tenues hors de portée des autres Européens jusqu'au XVIIIe siècle. Médecin et botaniste, Garcia da Orta, qui séjourna en Inde à partir de 1534, fut en effet le premier à étudier les maladies tropicales et à établir un inventaire botanique et zoologique d'Asie, d'Afrique et d'Amérique. Cependant, la triple censure royale, épiscopale et inquisitoriale fermera l'accès au savoir pendant encore deux siècles<sup>24</sup>.

En France, la première « exposition coloniale » fut sans doute « *l'Esbat américain* », offert à sa Majesté très chrétienne, roi de France Henri Second et à la très illustre Catherine de Médicis, par les commerçants rouennais en 1550<sup>25</sup>. Elle présentait, outre des indigènes des Caraïbes, des produits et des animaux exotiques (bois-brésil, perroquets, singes), ainsi qu'un certain nombre de représentations et de scènes de palabres. « Un grand retentissement eut lieu, qui annonça l'essor des expéditions lointaines ainsi que la littérature de voyages et ses innombrables images s'y référant », nous informe Jean-Louis Miège dans la « Genèse des expositions <sup>26</sup> ».

Ferdinand Denis (1798-1890)<sup>27</sup>, qui étudia pendant plusieurs années les mœurs du Brésil, relate dans « Une fête brésilienne »<sup>28</sup>, cette fantaisie que les marchands de Rouen

---

<sup>21</sup> Padre Fernão Cardim, *Tratado da Terra e da Gente do Brasil*, Livraria Itatiaia Ed. Lt, Ed. da Universidade de S. P., Belo Horizonte, 1980, p. 115.

<sup>22</sup> G. De Soares Souza, *Notícia do Brasil* (dir. Luis de Albuquerque), Lisbonne, Ed. Alfa, S.A. 1989, p. 134.

<sup>23</sup> Garcia da Orta, *Coloquio dos simples e drogas da India* (imprimé à Goa en 1563), traduction de Sylvie Messinger-Ramos, *Colloque des Simples et des Drogues de l'Inde*, Paris, Actes Sud, 2004.

<sup>24</sup> L. Allorge, *La fabuleuse odyssée des plantes*, J.C. Lattès, 2003, p. 60.

<sup>25</sup> La ville de Rouen joua un rôle très important pendant plusieurs siècles, avec l'industrie textile et la teinture de bois rouge. L'intérêt que les Français révélaient pour « la Terre de Sainte Croix » était dû à ce bois brésil, car son importance primordiale pour l'industrie textile se trouvait dans cette ville, avec les ports normands de Honfleur et Dieppe, où le bois rouge arrivait directement du Nouveau Monde (M.L. Barbosa Seixas, *op.cit.*, p. 131 et 132).

<sup>26</sup> J.L. Miège, « Genèse des grandes expositions », Vieille Charité, Novembre 1982-février 1983, in *L'Orient des Provençaux*, Les expositions coloniales, p. 15.

<sup>27</sup> F. Denis est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment *Brésil*, édité par Didot Frères en 1863 ; *Scènes de la nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et José Indio*, Paris, Le Janet, 1824.

Son voyage au Brésil, de 1816 à 1820, était de nature commerciale, mais il devint un interlocuteur fondamental pour les intellectuels brésiliens du XIXe siècle. Associé à la Mission Artistique française, il en est le discret parrain. Son activité de critique littéraire fit de lui l'inspirateur du romantisme indianiste. Sa qualité de conservateur de la bibliothèque Ste Geneviève à Paris lui ouvrit des cercles de maisons d'édition et de revues de

inventèrent afin de convaincre les souverains de fonder une colonie sur les terres américaines appartenant au Portugal.

Il est à noter que Ferdinand Denis, conservateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de 1841 à 1865, et son administrateur de 1865 à 1885, fut par ailleurs à l'origine de la traduction et de la divulgation de trois documents qui formèrent « le début de la première collection de pièces d'identité du nouveau pays »<sup>29</sup> : la « Lettre de Pero Vaz de Caminha », qui annonçait en 1500 au roi Manuel Ier la découverte du Brésil, avec force détails positifs sur sa nature enchanteuse ; le récit de Jean de Léry avec *l'Histoire d'un voyage fait au Brésil*<sup>30</sup> ; et celui de Hans Staden<sup>31</sup>, ces deux derniers parus en 1557.

### ***b) Des premières images de fruits***

Parmi les nombreux fruits d'outre-Atlantique, objet de la présente étude, nous savons que beaucoup furent introduits relativement tôt en Europe, et que certains ont été transportés, replantés et adaptés, par les Portugais dans un premier temps, au cours de leurs nombreuses conquêtes, d'Asie vers l'Afrique, puis lors des voyages vers l'Amérique.

C'est le cas pour l'ananas (*Ananas comosus*, L.), la noix de cajou (*Anacardium occidentale*, L.), la goyave (*Psidium guajava*, L.), la chérimole (*Annona cherimolia*, L.), le fruit de la passion (*Passiflora edulis*, L.) et la papaye (*Carica papaya*, L.), qui voyagèrent du

---

prestige comme la *Revue des Deux Mondes*. (Publiée à partir de 1829, celle-ci a constitué la principale référence culturelle des élites brésiliennes). L'influence intellectuelle de Ferdinand Denis fut grande, par sa relation privilégiée avec l'Empereur du Brésil.

<sup>28</sup> Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550 suivie d'un fragment du XVIe s. roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil et des poésies en langue tupique de Cristovam Velente, Paris, J.Techener, 1850.

<sup>29</sup> Wilma Peres Costa, "Voyage et écriture de la nation", p. 2, site [www.chairesergiobuarque.msh-paris.fr/pdf-voyageurs/wperes.pdf](http://www.chairesergiobuarque.msh-paris.fr/pdf-voyageurs/wperes.pdf).

<sup>30</sup> F. Lestringant, *Jean de Léry, Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, 1557*, (édition de 1580), Ed. Franck Lestringant, Max Chaleil Editeur, 1992.

<sup>31</sup> H. Staden, *Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen*, (la *Véritable histoire et description d'un pays habité par des hommes sauvages nus féroces et anthropophages situé dans le nouveau monde nommé Amérique inconnu dans le pays de Hesse avant et depuis la naissance de Jésus-Christ jusqu'à l'année dernière*), publié par Andres Colben à Marburg en 1557.

Cette œuvre a fait l'objet d'une traduction récente par H. Ternaux-Compans et éditée chez Métailié sous le titre *Nus, féroces et anthropophages* en 2005.

continent américain (du Brésil pour la plupart) vers l’Afrique, *via* São Tomé, le Cap Vert ou Madagascar, entre 1505 et 1650<sup>32</sup>.

En revanche, la banane (*Musa sapientum*, L. ou *Musa paradisiaca*, L.) et la noix de coco (*Cocos nucifera*, L.), originaires d’Asie du sud-est, furent très rapidement introduites en Afrique et en Amérique. La première était considérée par certains comme existant déjà avant l’arrivée des Espagnols et des Portugais, sous le nom de *pacobas* (*pacobeiras*)<sup>33</sup> : un des premiers botanistes scientifiques, Georg Marcgrave (1610-1644), dans son *Historia Naturalis Brasiliae*<sup>34</sup> - avec le médecin Willem Piso (1611-1678) -, note les termes de *Brasiliensibus Pacobucu* et *Lusitanis Pacoba*<sup>35</sup>. Cet ouvrage montre une série de gravures, dont l’illustration de la goyave, de la papaye et de l’ananas<sup>36</sup> (voir plus bas les reproductions respectives).

L’acclimatation des plantes exotiques en Europe commence effectivement dès le XVIe siècle, avec la toute première apparition des tomates, du maïs, du topinambour et du cacao. Quant à l’ananas, il fut introduit sur l’île de la Guadeloupe à l’époque de Christophe Colomb en 1493, lors de son second voyage au Nouveau Monde.

On le connaît en Espagne dès 1535, puisque le roi Ferdinand, dès qu’il l’eût goûté, demanda qu’on l’acclimatât à la terre espagnole<sup>37</sup>. Puis, il fut cultivé sous serre à Leyde par les Hollandais et un siècle plus tard dans les serres de Louis XV à Choisy-le-Roi<sup>38</sup>.

Ce broméliacée, auquel notre étude laisse une large place, fit partie des nouvelles plantes comestibles découvertes parmi les trésors à rapporter au pays, débutant ainsi une carrière iconographique durable : « La Cour s’entiche de l’ananas qui devient le fruit à la mode : on le retrouve sous forme de motifs aux mille yeux imprimés tant sur les tentures que sur les robes des dames », souligne le cuisinier Olivier Roellinger<sup>39</sup>.

C’est incontestablement, d’après tous les chroniqueurs portugais, le fruit le plus beau, excellent et exotique des terres brésiliennes, et il possède en outre des vertus thérapeutiques comme guérir des blessures, selon Gabriel Soares Souza, en “mangeant la viande pourrie”. Le père Fernand Cardim l’indique également pour les calculs (“*pedras*”), ou encore afin de

---

<sup>32</sup> José E. Mendes Ferrão, *The adventure of plants*, The National Commission for Commemoration of the Portuguese Discoveries, José Berardo Foundation (Union Européenne), 1994.

<sup>33</sup> J. M. Ferrão, *Id. Ibid.*

<sup>34</sup> G. Marcgrave, W. Piso, *Historia Naturalis Brasiliae*, Leyde, 1648 (bibliothèque de l’Alcazar, Marseille, cote Xb 3884).

<sup>35</sup> G. Marcgrave, *Historiae plantarum, liber III*, Leyde, publié par Johannes de Laet, 1648, p. 137. (Bibliothèque de l’Alcazar, Marseille, cote Xb 3884).

<sup>36</sup> G. Pisonis, *De facultatibus simplicium, liber IV*, p. 58, 75, 87, 106. (Bibliothèque de l’Alcazar, cote Xb 3884).

<sup>37</sup> L. Allorge, *op. cit.*, p. 57.

<sup>38</sup> J. L. Flandrin et M. Montanari (sous la dir.), *Histoire de l’alimentation*, Paris, Fayard, 1996, p. 762.

<sup>39</sup> Olivier Roellinger, *La cuisine contemporaine*, Flammarion, Paris, 2005, p. 206.

remédier au mal de mer et contre les morsures de serpent, faisant de cette plante un profit réellement extraordinaire<sup>40</sup>.

Enfin, le phénomène des tentatives d'acclimatation dans les serres chaudes (Angleterre, France, Hollande) est la conséquence qu'on essaie de s'approprier des produits faisant partie d'un imaginaire. La frustration de ne pas les posséder dans l'espace colonial en question fut peut-être une des causes de leur représentation artistique.

Les peintures de ces végétaux commencent aussi très tôt, puisque de nombreux documents, peintures ou planches botaniques nous en laissent de larges aperçus. Outre l'image allégorique traditionnelle de l'Amérique qui comporte toutes sortes d'animaux exotiques, de végétation luxuriante et de personnages revêtus des parures faites de plumes, l'histoire iconographique est riche en témoignages de divers types.

La première allégorie de l'Amérique connue - qui semble contenir un ananas en bas à gauche - est une gravure sur cuivre d'Adrien Collaert, d'après un dessin de Martin De Vos, fait à Anvers, vers 1595 (Bibliothèque Nationale de France).

Une autre de ces illustrations les plus représentatives est un tableau du Brésilien José Teófilo de Jesus (1758-1847), *Alegoria da América* (1820). Ce tableau, qui fait partie de la série *Allégories des quatre Continents*, et peint en 1820, présente une Indienne assise, vêtue d'un pagne et d'une couronne de plumes, le buste dénudé. Dans sa main droite on voit un perroquet et autour d'elle les animaux typiques, tels que serpent « *jacaré* », jaguar, singes, toucans, etc. A ses pieds, les « richesses de la terre », où l'on aperçoit la canne à sucre, le bananier, le papayer, le jacquier, le cajou, et aussi bien entendu, l'ananas, qui, à sa droite, offre ses plumets en écho aux feuilles de bananier et de palmier. C'est la végétation tropicale très représentative encore au XIXe siècle, qu'un Brésilien nous montre.

---

<sup>40</sup> M.L. Barbosa Seixas, *op.cit.*, p. 74 et 75.





**José Teófilo de Jesus**

***Alegoria da América***

**Huile/toile, 65 x 82 cm**

**1820, Museu da Arte da Bahia, Salvador**

Parmi les premiers voyages de Français au Brésil, dont les récits nous donnent des descriptions appuyées d'illustrations, ceux de l'abbé André Thevet figurent en bonne place.

*Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amérique* (1557)<sup>41</sup> et *La Cosmographie Universelle* (1575)<sup>42</sup>, font en effet partie des premiers témoignages. En tant

---

<sup>41</sup> André Thevet, *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amérique : et de plusieurs Terres et Isles decouvertes de nostre temps*, Paris, les héritiers de Maurice de La Porte, 1557 et 1558 (bibliothèque de l'Alcazar, cote K 39553), rééd. Paris, Michel Chandeigne, 1997.

<sup>42</sup> *La Cosmographie Universelle d'André Thevet, cosmographe du roy*, Paris, Pierre L'Huillier et Guillaume Chaudière, 1575 ; rééd. partielle par Suzanne Lussagnet : A. Thevet, *Le Brésil et les Brésiliens*, Paris, PUF, « Les Classiques de la colonisation », 1953. (Renferme la majeure partie du livre XXI de la *Cosmographie Universelle* (Paris, 1575) et de larges extraits de l'*Histoire de deux voyages* et du *Grand Insulaire* inédits).

que « cosmographe du roi » (il le deviendra en effet officiellement en 1560)<sup>43</sup>, et représentant de l'Église Catholique franciscaine, l'abbé Thevet (1516-1592) accompagna en 1555 l'expédition de Villegagnon, près de Rio de Janeiro, où la colonie française était en train de se fonder. Le roi Henri II accordait au vice-amiral de Bretagne, le chevalier Nicolas Durand de Villegagnon, un crédit de dix mille livres avec deux navires et six cent gens d'armes et de métiers.

Ce second voyage du Frère André Thevet (après le Levant) le mena, en qualité d'aumônier, dans la tentative éphémère de colonisation projetée par Gaspard de Coligny, futur chef du parti huguenot, au cœur de la « France Antarctique »<sup>44</sup>.

Bien que n'étant resté que dix semaines sur le territoire brésilien (car il était tombé malade peu après son arrivée), il livra à son retour un inventaire des singularités du Brésil.

Franck Lestringant décrit ce recueil comme un

Bric-à-brac de merveilles où les richesses naturelles sont mêlées aux traits culturelles (où les Amazones légendaires cohabitent avec les très réels Indiens anthropophages que Montaigne évoquera plus tard dans le chapitre « Des Cannibales »), illustré de quarante et un bois gravés, qui montrent le manioc et l'ananas, le tabac et le bois brésil. [...] Du Bellay, Ronsard [...] rejoindront plus tard la liste des thuriféraires célébrant en Thevet un nouveau Jason et un nouvel Ulysse<sup>45</sup>.

Outre la *Cosmographie*, *Les Singularitez* présentent une quinzaine de bois gravés (sur la trentaine que contient le livre) en rapport avec la faune et la flore. Parmi celles-ci, nous pouvons sélectionner la planche de botanique concernant l'ananas, mais aussi le bananier et le cajou (ou anacardier), la première étant présentée en page 1 des annexes (Doc. 1).

Pour Ana Maria Belluzzo, dans sa magnifique étude des artistes voyageurs au Brésil, Thevet fut un « observateur de singularités ». Les œuvres de la Nature sont, selon lui, des choses grandioses et variées, pour lesquelles l'homme ne trouve pas d'explication. L'« exotique » éveille donc la curiosité, mais ne peut pas être compris car il relève du domaine du Créateur<sup>46</sup> ; tandis qu'Éliane Sigwalt-Dumotier déclare que « sans être naturaliste,

---

<sup>43</sup> Franck Lestringant, Colloque International « Voyageurs et images du Brésil », MSH-Paris, 10 décembre 2003- Table 2- Les récits de conquêtes et de colonisation p. 3.

<sup>44</sup> Jean-Michel Cantacuzène, « Frère André Thevet, Grand voyageur, Cosmographe royal et Auteur échevelé », revue *Miscellanea*. Site [www.bcu-iasi.ro/biblos15/9\\_miscellanea\\_1.pdf](http://www.bcu-iasi.ro/biblos15/9_miscellanea_1.pdf).

<sup>45</sup> F. Lestringant, *op. cit.*, p. 2. (Site [www.chairesergiobuarque.msh-paris.fr](http://www.chairesergiobuarque.msh-paris.fr)).

<sup>46</sup> A. M. Belluzzo, *O Brasil dos Viajantes: o imaginário do novo mundo*, São Paulo, Metalivros, 1994, p. 216.

André Thevet savait regarder l'environnement et l'usage que les indigènes faisaient des ressources de leur milieu<sup>47</sup> ».

Citons la *Cosmographie* sur l'ananas, qui a gardé son nom d'origine tupi :

Une espèce de fruit nommé *nana* qui est gros comme une moyenne citrouille et fait autour comme une pomme de pin. [...]

Ce fruit devient jaune quand il meur, et est merveilleusement excellent, tant pour sa saveur que douceur, autant et plus plaisante que le plus fin sucre qu'on voye. On n'en saurait apporter par deça, s'il n'est confit, à cause que le fruit étant meur ne se conserve guère longtemps. Il n'a point de graine, et par ainsi le faut planter, comme j'ai vu faire par jettons, tous tels que ceux que l'on ente sur les arbres : et appellent ces rejets soupepure : lesquels viennent au bout du même fruit, et non autour de la racine de son herbe... La feuille de cet arbrisseau est large en croissant, comme celle des joncs, et fort peu dentelée...<sup>48</sup>

Le caractère novateur de l'information graphique, destinée à un large public et non plus à un cercle restreint d'initiés, fait de cet ouvrage l'avant-garde de la classification systématique. Il reste ainsi déterminant pour la divulgation postérieure de la richesse naturelle américaine. Il semble même, d'après Franck Lestringant, que l'abbé Thevet ait été le garde du cabinet des curiosités du roi (servant tour à tour Henri II et ses trois fils, François II, Charles IX et Henri III)<sup>49</sup>.

En outre, dans son troisième livre, qui fait voisiner six « monarques » indiens avec les gloires de l'Ancien Monde (Aristote, entre autres), *Les Vrais Pourtraits et Vies des hommes illustres*, Thevet « a le mérite, qui n'appartient presque qu'à lui, d'ériger les peuples du Nouveau Monde à la dignité de ceux de l'Ancien. [...érigeant ainsi] le Brésil méridional en paradigme de l'espace lointain<sup>50</sup> ».

Le deuxième Français qui joua un rôle important dans la divulgation des richesses et curiosités du Nouveau Monde fut Jean de Léry (voir annexe p. 5). Selon certaines sources, c'est en effet celui qui baptisa le « *nana* » des Indiens Tupi d'Amérique centrale, vers 1557, en « *ananas* »<sup>51</sup>. Cet humble cordonnier se retrouva en « mission » aux côtés des protestants de la petite colonie française à Rio de Janeiro, et rapporta un témoignage primordial pour la postérité. Jeune disciple de Calvin, futur pasteur, Jean de Léry débarqua dans l'actuelle baie de Rio de Janeiro, deux années après l'abbé Thevet, pour y renforcer la colonie protestante de

---

<sup>47</sup> Eliane Sigwalt-Dumotier : « Les voyageurs naturalistes en Amérique au seizième siècle : André Thevet », 118<sup>e</sup> congrès national historique et scientifique, Pau, 1993, in *Les naturalistes français en Amérique du Sud, XVIe- XIXe siècles*, Comité des travaux historiques et scientifiques – 118<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Pau, Ed. du CTHS, 1993.

<sup>48</sup> André Thevet, *Les Singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amérique, par les héritiers de Maurice de La Porte à Paris, 1557/1558*, réédition Paris, Le Temps, 1982.

<sup>49</sup> F. Lestringant, *op.cit.*, p. 4.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>51</sup> Monique Guillaume et Yvonne de Blaunac, *La passion des fruits exotiques et des légumes*, Flammarion, Paris, 1989, p.18.

Villegagnon. Pendant de longs mois (du 7 mars 1557 au 4 janvier 1558), il observera les « *mours des Toïoupinambaoults* » (les mœurs des Indiens Tupinambas) et, en particulier, leur péché mignon, l'anthropophagie.

Dix-huit ans après son retour, celui qui avait montré ses mémoires « contenant les choses notables par [lui] observées en [son] voyage », mais n'avait pas « délibéré d'en faire autre mention », ayant égaré à plusieurs reprises ses manuscrits, s'avisa qu'en 1558, un certain frère André Thevet avait fait publier *Des Singularités de l'Amérique*, « singulièrement farci de mensonges ». C'est lorsque Léry connut en 1577 la *Cosmographie* de Thevet qu'il jugea bon, dit-il, de repousser les calomnies dont il faisait l'objet avec plusieurs autres personnes, et de « mettre en lumière tout le discours de [leur] voyage<sup>52</sup> ».

Toujours est-il que le regard nostalgique que porta Jean de Léry sur l'humanité de la Renaissance, annonce, pour Frank Lestringant, la « conscience malheureuse des anthropologues d'aujourd'hui<sup>53</sup> », et son œuvre fut un succès dans toute l'Europe. Aux six éditions en français s'ajoutent deux en latin et un recueil illustré publié par Théodore de Bry dans sa « Troisième partie de l'Amérique », l'*Americae tertia pars*<sup>54</sup>, en 1592, (qui contient les représentations à la fois de Thevet, Jean de Léry et Hans Staden).

A ce propos, il convient de préciser le rôle de l'éditeur-graveur au XVI<sup>e</sup> siècle, dont les pouvoirs importants de diffusion lui confèrent une capacité d'influence extrême : c'est la raison pour laquelle les images de l'Amérique forgées par des graveurs tels que Théodore de Bry demeurèrent une référence pendant près de deux siècles. En effet, le développement de la gravure sur cuivre en taille-douce et de l'eau forte, inaugurant un changement spectaculaire par rapport à la gravure sur bois du siècle précédent, font des *Grands Voyages*<sup>55</sup> une œuvre exceptionnelle, chronique illustrée des voyages au Nouveau Monde à cette époque, qui rassemblera d'abord les récits d'auteurs protestants (d'où l'intérêt idéologique de l'entreprise), mais marquera ensuite profondément l'image du nouveau continent<sup>56</sup>.

Les sources de cette iconographie se trouvent sans doute en Europe, puisqu'il est certain que jamais le graveur ne s'est rendu en Amérique, et ce sera par les témoignages des

---

<sup>52</sup> F. Lestringant, *Jean de Léry, Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, 1557*, (édition de 1580), Ed. Franck Lestringant, Max Chaleil Editeur, 1992, p. 22.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>54</sup> Théodore de Bry, *Americae tertia pars*, Francfort, 1592. Ce graveur belge (1527-1598), né dans une famille d'orfèvres, émigré à Strasbourg, pour des raisons religieuses selon certains, s'installe à Francfort en 1591, où il devient libraire et éditeur. La série des *Grands Voyages* est sans conteste la plus célèbre de ses nombreux travaux. Avec ses fils Jean-Théodore et Jean-Israël, il grave entre autres d'après Albrecht Dürer.

<sup>55</sup> T. de Bry, *Les Grands et Petits Voyages*, Francfort, 1590-1634.

<sup>56</sup> Marc Bouyer et Jean-Paul Duviols, *Le théâtre du Nouveau Monde. Les grands voyages de Théodore de Bry*, Découvertes Gallimard, 1992, p. 129.

voyageurs, dont Jean de Léry dans ce cas, qu'il façonnera petit à petit ses illustrations. Leurs qualités documentaires sont remarquables, s'appuyant sur de nombreux peintres. Les critères de la Renaissance, esthétisés par les principes de son temps, nous montrent, au milieu des représentations des Indiens cannibales, une vision partagée par Léry et que reprendra Montaigne, à savoir que « ces hommes à l'état de nature vivent plus en accord avec la morale que les Européens<sup>57</sup> ».

Par rapport à cette notion, l'historien anglais Thomas Scanlan consacre le second chapitre de sa thèse (« Fear and love : two versions of Protestant ambivalence », p. 38-67) à Jean de Léry et surtout à l'iconographie qu'en publie son éditeur Théodore de Bry (vol. 3 des *Grands Voyages*, 1592). En réaction contre la perception de la cruelle colonisation espagnole, il apparaît que le texte de Léry et son illustration par de Bry présentent un nouveau projet de colonisation d'inspiration protestante (bien plus qu'une description ethnologique), relevant tout à la fois de la crainte et de l'amour des Amérindiens<sup>58</sup>.

Ainsi, dans la polémique évoquée plus haut sur le rôle des voyageurs, pour Jean Baudry de Vaux, « [Thevet] fut l'un des premiers à privilégier l'image que la fin de notre siècle a consacrée... [et dont le récit est] beaucoup plus riche [que celui de Jean de Léry] en notations ethnologiques et en observations directes de première main<sup>59</sup> ». Toutefois, Claude Lévi-Strauss affirmera que l'œuvre de Jean de Léry reste bien, selon ses propres écrits dans *Tristes Tropiques*, « le bréviaire de l'ethnologue<sup>60</sup> ».

La planche que nous présentons en page 5 des annexes (Doc. 2) dévoile de ce fait une famille de Tupinambas, « adoucie » par la présence des fruits, une des rares illustrations qui ne choque pas, parmi toutes celles que le graveur a réalisées, et qui donnaient un spectacle plutôt effrayant des Indiens brésiliens du XVI<sup>e</sup> siècle, « images moralisantes de la conscience religieuse de l'Ancien Monde », selon Jean-Paul Duviols<sup>61</sup>.

La forme artistique du dessin, témoin des mentalités du XVI<sup>e</sup> siècle aux tendances humanistes, instaure une analogie entre la vie des Anciens et des indigènes brésiliens, préfigurant la vision « dix-huitiémiste » du Bon Sauvage.

L'iconographie portugaise ne fut pas abondante dans la première période de la colonisation, notamment pour ce qui concerne le Brésil. Toutefois, le XVII<sup>e</sup> siècle nous a

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 196.

<sup>58</sup> Thomas Scanlan, *Colonial Writing and the New World (1583- 1671): allegories of desire*, Cambridge University Press (U.K.), 1999.

<sup>59</sup> Jean Baudry de Vaux, « André Thevet et Jean de Léry : Technique d'une polémique au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Les naturalistes français en Amérique du Sud*, *op.cit.* p. 16.

<sup>60</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 87.

<sup>61</sup> M. Bouyer et J.P. Duviols, *op.cit.*, p. 199.

livré un botaniste précoce, en la personne d'un Franciscain, Frei Cristóvão de Lisboa (1583 ?-1652). Celui-ci rédigea un codex manuscrit daté entre 1625 et 1631, contenant 164 feuilles numérotées et dessinées au crayon, ainsi qu'une relation des espèces représentées et son recueil présente, entre autres, une fort belle série d'ananas ainsi que des cajous<sup>62</sup> (Doc. 3, p. 13 et Doc. 4, p. 14). Ce manuscrit, qui est conservé aux archives historiques d'Outre-mer de Lisbonne, fut tenu secret pendant plus de trois siècles. C'est l'un des rares témoignages de représentation iconographique issue du Portugal, pays ne possédant pas une tradition de dessinateurs. On pense que Frei Cristóvão eut accès au livre édité à Paris en 1614 intitulé *L'histoire de la Mission des Pères Capucins dans l'île de Maranhão et Terres Circonvoisines*<sup>63</sup> du capucin français Claude d'Abbeville, et qu'il s'en inspira pour préparer son voyage au Brésil.

Comme le souligne Armando Souto Maior, on ne peut pas dire que son œuvre soit un traité de botanique ou de zoologie, selon les principes de l'époque. Il est même probable que la plupart des dessins qui l'accompagnent ne soient pas de lui<sup>64</sup>. Frei Cristóvão de Lisboa, qui vécut dans le Nordeste brésilien entre 1624 et 1627, a décrit et dessiné ou chargé quelqu'un de le faire, la faune et les arbres de l'état du Maranhão. La grande originalité de son manuscrit, publié près de trois cent quarante ans après qu'il fut écrit (!), est de présenter des dessins, qui ont permis d'identifier, entre autres, sa «*vaca-do-mar*» («vache de mer») comme le *Trichechus manatus*. Le travail de Frei Cristóvão ne réapparut qu'en 1934, quand le Dr. Manoel Múrias, directeur des Archives Historiques d'Outre-mer, l'acheta à un antiquaire.

Robert C. Smith, le premier à divulguer au Brésil ce codex de Frei Cristóvão (fac-similé de 1968), nous donne quelques détails sur les dessins à la plume et encre :

Ces illustrations se destinaient à la publication, cela est indiqué par le mot « estampe », qui apparaît sur plusieurs feuilles dessinées. [...] Tous les dessins sont de tailles approximativement de deux à trois pouces et chacun porte un nom indigène. Les motifs se présentent dans certains cas détachés du paysage indiqué le plus simplement possible et, plus fréquemment, sont représentés sans aucun fond. Du point de vue du style, ils n'ont pas une grande valeur artistique, bien qu'ils soient exceptionnellement pittoresques, et révèlent une observation soignée appliquée à certains détails [...] C'est clairement le travail d'un observateur de la nature...<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Frei Cristóvão de Lisboa, *História dos animais e arvores do Maranhão* (1625-1627), Arquivo Histórico Ultramarino, Lisbonne, 1967 (fac-similé). Cette œuvre constitue une somme extraordinaire de descriptions de la faune et de la flore brésilienne.

<sup>63</sup> Claude d'Abbeville, *L'Histoire de la mission des pères capucins en l'Isle de Maragnon et terres circonvoisines où est traicté des singularitez admirables & des moeurs merveilleuses des Indiens habitants de ce país*, Paris, François Huby, 1614.

<sup>64</sup> Armando Souto Maior, « Alguns naturalistas europeus e o trópico brasileiro », in *Seminário de Tropicologia: trópico & problemas de conciliação do moderno com o ecológico Tropical*, Recife, 1975, p. 4.

<sup>65</sup> J. Teixeira Leite, « Viajantes do imaginário: a América vista da Europa, séc. XV-XVII », *Revista USP* (30), São Paulo, p. 32-45, Juin/Août 1996, p. 9.

Cristóvão de Lisboa est remarquable par le fait que, déjà au XVII<sup>e</sup> siècle, il fut un précurseur de l'observation scientifique, nous précise Gilberto Freyre, en devançant les Hollandais dans l'étude empirique de la nature, des plantes et des animaux du Nordeste brésilien<sup>66</sup>. En cela, ses ananas stylisés, ses noix de cajou, de formes assez simplistes, nous emmènent bien sur la piste des premiers naturalistes, alliant imaginaire et réalisme, qui donneront bientôt une floraison de représentations, avec la fréquence des voyages et des études *in loco*.

Les aspects iconographiques des fruits du Brésil, au sortir du Moyen Age, résultent donc, nous l'avons vu, d'une vision basée sur plusieurs millénaires d'hypothèses, chargés de tous leurs rêves. En même temps, les travaux d'approche que le pays tropical inspira, pour représenter la nature et les espèces existantes, apparaissent certes plutôt convaincants par leur réalisme ; malgré tout, les dogmes en vigueur et les impératifs politiques conduisirent les « artistes-missionnaires » à établir ce lien avec l'Eden, car aucune autre image ne pouvait leur être proposée dans l'apparition des splendeurs et des curiosités du Nouveau Monde.

L'iconographie, originale ou copie, dessin ou gravure, représente effectivement le fruit qui est très souvent identifié à un mystère, une création divine. Cette représentation est magnifiée, montrée soit comme un objet curieux car encore inconnu (Thevet, Frei Cristóvão), soit en tant qu'ornement ou décor comme chez de Léry, où il met en valeur la famille indigène brésilienne. La visibilité du Brésil, à travers les symboles proposés par les premières images, révèle donc, comme l'indique Ana Maria Belluzzo, « des fragments d'histoire, qui, à leur tour, composent d'autres histoires [...] au goût et à la mesure des Européens <sup>67</sup> ».

En effet, les œuvres configurées par les voyageurs engendrent toute une « représentation », dans le sens où ce sont des versions plus que des faits, établissant autant de différences que de ressemblances et faisant état d'un imaginaire puissant.

Voyons à présent comment la construction d'une identité brésilienne voit peu à peu le jour, par le legs pré-scientifique de l'observation des Hollandais, en opposition aux croyances religieuses et sans préoccupation morale. C'est un cheminement plus sensoriel qu'il nous est donné de découvrir au travers d'œuvres qui introduisent de nouveaux paramètres de visualité.

---

<sup>66</sup> Gilberto Freyre, "Universidade e trópico", *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 août 1969.

<sup>67</sup> A. M. Belluzzo, "A propósito d'O Brasil dos Viajantes", *revista USP* (30), Juin/Août 1996, p. 8 à 19.

## **2- De l'image coloniale**

Le dix-septième siècle a représenté, aux Pays Bas, l'apogée d'une société bourgeoise mercantile, assortie de caractéristiques culturelles bien particulières qui ont marqué en Europe une période liée au calvinisme militant du siècle précédent. Le « siècle d'or » hollandais fut en effet le théâtre où se sont joués les enjeux et les rivalités des riches compagnies de commerce avec l'Amérique, l'Afrique et l'Asie. De plus, de nombreux artistes tels que Rembrandt ou Hals ont développé leur œuvre, qui a contribué à la reconnaissance de talents et d'un style différents des autres européens. Pour ceux-ci, l'imaginaire du Nouveau Monde se construira non seulement à partir des « vues » peintes par les artistes qui y voyagèrent, mais aussi et pour une grande part, selon leur subjectivité et une certaine direction artistique imposée par les gouvernants de l'époque.

Cette société prospère, qui défia le pouvoir économique et politique des autres nations européennes, a élaboré une tradition picturale et descriptive dans ses paysages, et a, par conséquent, recréé des éléments exotiques d'un monde distant. Pour le bourgeois néerlandais, selon l'analyse de Paul Zumthor, le tableau est un meuble, irremplaçable dans sa fonction ; quant au peintre, il s'intègre, sans s'interroger, à une sorte de guilde, et fournit un marché dont les lois générales du commerce régissent les cotations<sup>68</sup>.

Au Brésil, les Hollandais commencèrent à occuper une grande partie de la côte dès l'hiver 1623-1624, avec la prise de Bahia, et surtout la région de Pernambuco, au nord-est du pays (le Nordeste, selon l'appellation brésilienne que nous reprendrons). Cette expédition fut d'une importance capitale pour l'administration coloniale européenne. Le comte Maurice de Nassau, excellent administrateur, protecteur éclairé des artistes, créa des jardins botaniques, et, en éloignant les Portugais, releva l'industrie du sucre dans la région de la ville de Recife,

---

<sup>68</sup> Cité par C. M. S. Oliveira in "Frans Post e as imagens do Brasil holandês: o olhar que registra ou o traço que interpreta?" – Terceiro Congresso Internacional Alexander von Humboldt: Literatura de viagens desde y hacia Latinoamérica del siglo XV al XXI – 18-22 juillet 2005, Centre Universitaire Hispano-Mexicain, Veracruz, Mexique – Présenté au GT "Itinerários Intelectuais: imagem e Sociedade", XIIe Rencontre de Sciences Sociales du Nord et Nordeste, Campus Université Fédéral du Pará, Belém – 17-20 avril 2005, p. 4-5, in P. Zumthor, *La Hollande au temps de Rembrandt*, 1989.



qu'il fonda sous le nom de Mauritstadt. Il dirigea, en l'espace de sept ans, la réalisation de la somme scientifique la mieux informée qui ait jamais été faite sur aucun pays d'Amérique<sup>69</sup>.

Nous aborderons, dans cette deuxième phase de la représentation des fruits brésiliens en tant que vision fantasmagorique du Paradis Terrestre, les œuvres essentiellement néerlandaises. De plus, nous verrons comment ces œuvres ont inspiré et influencé, en France, l'imaginaire d'une époque d'où surgissait tout un symbolisme émanant de l'Amérique lointaine.

### ***a) Les artistes au service d'une idéologie***

Dès le début du XVIIe siècle, l'ananas représente le fruit exotique le plus cultivé pour les tables royales. Le père Dutertre, célèbre auteur de *L'Histoire générale des Antilles habitées par les Français en l'an 1667* reconnaît les multiples qualités de ce fruit et le mentionne comme "le roi des fruits, car Dieu lui a mis une couronne sur la tête"<sup>70</sup>.

Le jardinier du roi Charles II d'Angleterre, John Rose, présenta à son monarque le premier ananas cultivé dans ce pays, ce qui donna lieu à une peinture en 1672 (conservée jusqu'en 1980 au Victoria and Albert Museum de Londres). Le *Gardeners Dictionary*, publié par P. Miller en 1785, rendra compte de la culture en serres de ce fruit en Angleterre<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> « L'Amérique vue par l'Europe », Exposition au Grand Palais – 17 sept. 1976 / 3 janv. 1977, Secrétariat d'Etat à la culture, Editions des Musées Nationaux, p. 40.

<sup>70</sup> J. Du Tertre, *Histoire générale des Antilles*, 4 vols., Paris, 1667-1671. (Ed. Horizon des Caraïbes, 1973).

<sup>71</sup> Site du jardin botanique de Montréal : [www.2.ville.montreal.qc.ca/jardin/menu.htm](http://www.2.ville.montreal.qc.ca/jardin/menu.htm).



Les Hollandais furent aussi parmi les premiers à cultiver cette broméliacée et à la représenter, selon leur tradition picturale des Natures Mortes.

Lors de la tentative de colonisation du Nord-Est brésilien, une mission scientifique dirigée par Johan Maurits van Nassau-Siegen<sup>72</sup> (1604-1679) comprenait, entre autres illustres personnages, les peintres Frans Janszoon Post (1612-1680) et Albert Eckhout (1610-1666), qui y séjournèrent de 1637 à 1644.

Leur œuvre respective présente les toutes premières images d'un Brésil colonial exotique. Les paysages de Pernambuco, leur faune et leur flore, les colons, leurs habitations, les travailleurs des champs furent mis en scène par Frans Post pendant sept années au Brésil, et continuèrent, une fois le peintre rentré dans sa ville natale de Haarlem, à constituer des

---

<sup>72</sup> Le comte Jean Maurice de Nassau-Siegen, de famille allemande originaire de la région du Rhin, devint gouverneur-général du Brésil néerlandais, au service de la compagnie des Indes occidentales, après de brillantes campagnes militaires. Arrivé à 33 ans au Pernambouco, avec pour ambition de créer son propre royaume en Amérique du Sud, il administre la région en fondant Mauritsstad et en stimulant la production de sucre abandonnée par les Portugais, qui en avait été chassés momentanément. Collectionneur passionné et connaisseur de l'Antiquité, calviniste, il appliqua une politique de tolérance religieuse. Il fut élevé à la dignité de « prince » d'empire en 1652 par Frédéric Guillaume Ier de Prusse, avec lequel il entretint des rapports amicaux.

thèmes et des motifs brésiliens, dont certains tableaux servirent de base au fameux ouvrage de Gaspar Barlaeus, *Rerum per Octennium in Brasilia*<sup>73</sup>, dont voici une reproduction ci-dessous.

A propos du Brésil colonial hollandais, voir ci-contre la carte de l'occupation des zones par les troupes de Maurice de Nassau. (Source : M. Droulers, *Brésil : une géohistoire*, p. 41).



On peut observer, sur cette carte faisant partie de l'œuvre de Barleus, outre les animaux typiques tels que la *capivara*<sup>74</sup>, des fruits brésiliens (dont l'indispensable ananas) gravés à partir des témoignages picturaux de Post.

Dernièrement, le peintre néerlandais fit l'objet, à l'occasion d'une exposition au Louvre de plusieurs de ses toiles, d'une redécouverte par le public. Redécouverte de l'artiste,

---

<sup>73</sup> *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura Com. J. Mauriti Nassoviae historia*, Amsterdam, 1647, Epistolarum liber, 2 vols, Amsterdam, 1667. Gaspar Barlaeus (Kaspar van Baerle - 1584-1648), biographe de Maurice de Nassau, a probablement réalisé la plus somptueuse œuvre publiée en Hollande au XVIIe siècle.

<sup>74</sup> Cette sorte de cochon d'eau a été peint par Frans Post, de façon très réaliste dans la toile *Le Rio São Francisco* (1639), qui met en scène un cactus, plante assez peu répandue au Brésil. (cf. *Frans Post, Le Brésil à la cour de Louis XIV*, op. cit., p. 67).

mais non de l'exotisme qui teinte son œuvre. Jacques Combe le nomme même le « Douanier Rousseau du XVIIIe siècle<sup>75</sup> ».

Les Hollandais s'étaient en effet installés depuis 1624 dans l'espace colonial portugais, et ne le quittèrent qu'en 1654. Cette période permit à la Compagnie des Indes occidentales, alors puissant établissement commercial hollandais, de mettre en place une série de documents visuels, grâce, entre autres, aux scientifiques Georg Marcgrave (astronome et naturaliste), et Willem Piso, dit Piso, auteurs du livre de référence *Historia Naturalis Brasiliae*<sup>76</sup> (dont voici quelques reproductions), et aux peintres Frans Post et Albert Eckhout.

Frans Post fut chargé, dans un premier temps, de représenter les principaux chefs-lieux hollandais dans le Nord-Est brésilien, et peignit pendant son séjour dix-huit paysages, qui vinrent orner le palais du Prince de Nassau à Recife. Conservés durant trente-cinq ans dans la résidence du gouverneur Hollandais à La Haye, ils seront offerts à Louis XIV en 1679. Cette série révèle d'ailleurs un réalisme des plus remarquables, et dont certains détails géographiques de la région du Pernambuco sont encore perceptibles de nos jours.

---

<sup>75</sup> J. Combe, *L'Amour de l'art* (1931), p. 488, cité dans « L'Amérique vue par l'Europe », *op.cit.*, p. 82.

<sup>76</sup> Le premier ouvrage d'histoire naturelle sur le Brésil, publié à Leyde par Johannes de Laet en 1648, dont les trois premiers tomes traitent de la botanique et le huitième décrit la région nord-est du Brésil et ses habitants, utilisant le vocabulaire tupi compilé par le Père José de Anchieta. Ci-contre, p. 58 de l'*Historia*, la papaye (*De Mamaoeira*), p. 87, l'ananas (*De Ananas, nana sive*), p. 106, la goyave (*De guyaba – araca – iba*).



*Vue d'une Plantation au Brésil*

**Huile sur toile, 113 x 145 cm**

**Musée du Louvre, c. 1640**

Ici, l'ananas représenté au premier plan, au côté d'animaux typiques, est l'un des nombreux tableaux que l'artiste a reproduits à l'infini (voir en annexes l'analyse du Doc. 5, p. 16).

En effet, Post n'eut de cesse, à son retour en Hollande, de diffuser les vues exotiques du Brésil, et la toile dont il est ici question fait partie d'une des innombrables variantes du thème (environ 160 huiles ont été identifiées dans les différents musées et collections particulières), de la phase la plus faste et ambitieuse de l'artiste, alors dans sa pleine maturité. Cette période fut extrêmement féconde, en termes commerciaux certes, mais non plus dans un souci d'exactitude topographique. En effet, les vues de ses « Indes occidentales » correspondent déjà à une demande croissante d'éléments exotiques, riches en détails de végétation tropicale, Indiens et esclaves noirs, compositions décoratives qui eurent un succès retentissant. La formule de ces arrangements consistait à séparer le premier plan du centre et

du fond du paysage par des zones de couleurs dominantes, des fruits tels que l'ananas étant placés de façon stratégique au premier plan, symboliquement représentatifs du Brésil.

Etant le premier étranger à représenter officiellement ce pays, et, de surcroît, en tant que peintre de l'école de Haarlem, où les ciels gris plombent un paysage monotone, la découverte de la nature exubérante, la flore et la faune, la lumière et les couleurs du Nord-Est brésilien ont fasciné le jeune artiste, qui contribuera à lancer parmi la civilisation européenne la mode et le goût pour cet exotisme, toujours vivace aujourd'hui, et son art est peut-être plus que jamais le reflet contemporain de notre imaginaire. Le fait que ces tableaux soient restés plus ou moins confidentiels, contrairement à ceux d'Albert Eckhout qui, nous le verrons, seront la base d'un travail de tentures pour les tapissiers des Gobelins, est la conséquence d'un « oubli » volontaire de l'époque.

Les œuvres d'Albert Eckhout inspirèrent en effet nombre d'artistes, parmi lesquels le peintre français Alexandre-François Desportes, dont les préparations pour certaines tapisseries se basent sur les motifs de la faune et de la flore. Le jardin botanique créé par Maurice de Nassau au Pernambuco et les nombreuses excursions sur le territoire brésilien, ont influencé le peintre néerlandais pour ses modèles, dans un esprit très réaliste, surtout en ce qui concerne les représentations de fruits. En revanche, on sait aujourd'hui que les portraits procèdent d'une construction symbolique européenne, relevant du goût pour les compositions ethniques de l'époque, très en vogue au XVII<sup>e</sup> siècle.

La récurrence de l'ananas, dans les compositions de fruits d'Eckhout, ainsi que la place qu'il tient, trônant souvent au centre de cajous, pastèques, *maracujás*, et autres goyaves, nous renseigne bien sur les caractéristiques de ces tableaux, sagement élaborés, en paradoxe avec des couleurs saisissantes de naturel. (Voir Doc. 8, p. 24, Doc. 9, p. 26 et Doc.10, p. 27).



*Composition avec ananas, pastèques, noix de cajou, fruits de la passion, oranges*  
1637

Toutefois, l'une des œuvres analysées dans cette étude, la *Femme Mameluca* (Doc. 6, p. 20), offre un aspect très fantaisiste d'une Brésilienne de l'époque, présentant un panier de fleurs de la passion dans une tenue sortie tout droit de l'imaginaire débordant du peintre (sans doute influencé dans sa vision du Bon Sauvage avant l'heure, par de riches récits mythologiques, alliés au caractère naturellement nostalgique de la peinture flamande).

Ce qui frappe dès l'abord, dans l'analyse de ce tableau, c'est la présence de l'indigène très souvent associé aux fruits. Ce thème récurrent au cours des siècles, à travers la représentation picturale de la colonisation, fait partie de l'imaginaire diffusé en Europe, et, nous le verrons plus avant, également en Amérique du Sud. Si, pendant longtemps, ces travaux ont été observés comme des portraits fidèles de la réalité brésilienne et valorisés par leur qualité documentaire, nous savons aujourd'hui qu'une relation très étroite entre idéologie et réalité fut à l'origine de ces peintures.

Dans un deuxième temps, nous trouvons, à travers la signification mystique des éléments réunis, toute une symbolique liée au christianisme : les fleurs de passion sont supposées « porter les insignes de la passion du Christ », à travers la représentation des clous,

de la colonne, du fouet, de la couronne d'épine, etc. Et les noix de cajous suspendues dans l'arbre au-dessus de la jeune « cabocle » (métisse de Blanc et d'Indienne) rappellent à n'en pas douter les pommes d'un certain Paradis, que la femme aurait à jamais perdu pour avoir cédé à la tentation, avec cependant l'espoir que ce lieu enchanteur fût un jour (re)découvert, pour le plus grand bonheur de ses colonisateurs. N'appelle-t-on pas aussi au Brésil le fruit de la passion la « pomme édénique » ?

D'autre part, le style naturaliste d'Eckhout (par opposition à l'idéalisme romantique de Post) présente des allégories, en composant un univers symbolique aux multiples significations, comme chez cette femme *Mameluca*<sup>77</sup>. Celle-ci apparaît, sensuelle, telle une déesse, « couverte d'un toit de fruits, à l'ombre d'un cajou, arbre typique du nord-est brésilien, l'entourant comme une espèce d'Eden », ce qui traduit l'idée, avec cette séduisante femme qui relève coquettement sa robe et dont la végétation rehausse la beauté métisse, « qu'il n'existe pas de péché au sud de l'Equateur<sup>78</sup> », selon une formule chère aux Brésiliens. C'est l'image d'un exotisme que l'imaginaire du peintre nous donne à entrevoir, et qui sera diffusé à partir de ce moment, comme des marques d'historicité universelles.

Pour Barbara Berlowicz, cependant,

Le thème des peintures est l'exotique, et... l'exotique n'est jamais là. Par conséquent, de telles décorations pourraient difficilement être imaginées hors d'un cadre européen. Le contenu botanique, zoologique et surtout ethnographique des peintures est moins réaliste qu'on puisse le supposer. Ceci n'en diminue pas son importance ou sa valeur artistique. Il y a une complexité de significations : les transcriptions et les exagérations grossissent la fonction idéologique. Les peintures sont imposantes dans leurs dimensions et leurs thèmes. Elles ont été conçues pour impressionner l'amateur du XVIIe siècle, mais cet effet a résisté au temps. Sa valeur documentaire est seulement discutable si on la considère à partir de la documentation ethnographique du XXIe siècle<sup>79</sup>.

Pourtant, Luciana Moura Ramos, dans sa synthèse sur Albert Eckhout, indique que la particularité des œuvres est de représenter des plantes cultivées. Les peintures de fruits et plantes importées ont été faites pour prouver qu'il était possible de cultiver de telles espèces au Brésil, et leur représentation au côté de plantes familières aux Européens, ce sont des produits commerciaux en potentiel pour la West-Indische Compagnie<sup>80</sup>. Effectivement, l'œil

---

<sup>77</sup> S. Jatahy Pesavento, "A invenção do Brasil - O nascimento da paisagem brasileira sobre o olhar do *outrô*", UFRGS, [revistafenix@revistafenix.pro.br](mailto:revistafenix@revistafenix.pro.br), p. 8.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>79</sup> Barbara Berlowicz, "Pinturas de Albert Eckhout – Interpretação de Conteúdo e Técnica", in *Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002*, Elly de Vries, Guilherme Mazza Dourado (dir.), Copenhague, Musée National du Danemark, 2002, p. 206-207.

<sup>80</sup> Luciana Ferreira Moura Ramos, "Arte e conhecimento: a síntese de Albert Eckhout", Colloque thématique "Estado e Sociedade no Nordeste Colonial", XI Encontro Estadual de Professores de História (ANPUH-PB), Universidade Federal de Campina Grande, 12-16 juillet 2004, p. 25.



de l'artiste qui représente la nature et les personnages mis en scène, les a produits selon un cadre de références bien précis, dans cette tâche imaginaire de reconstruction du monde.

Les fruits tropicaux offerts dans le panier que porte la *Femme Noire* (Doc. 7, p. 22 des annexes), dont l'ambiguïté du rôle d'esclave trouble l'interprétation de la lecture, sont bien originaires du Brésil ; cependant, la végétation alentour, palmiers, cocotiers, ananas et cactus, tous identifiant la région nord-est du pays n'est présente que pour mettre en valeur le personnage : belle, forte, vive, lumineuse, la femme représente ce paradis tropical que Gilberto Freyre, reprendra trois siècles plus tard, à travers son idée de « *lusotropicologie* », comme l'espace où l'identité brésilienne s'est construite<sup>81</sup>.

Dans cette analyse du sociologue brésilien, la composition présentée ici montre, sur le plan symbolique, une représentation allégorique de la rencontre de diverses cultures car cette femme est au cœur des mondes en contact<sup>82</sup>. Elle préfigure l'omniprésence de la Noire et de la Métisse dans des images récurrentes : esclaves travaillant à la cueillette chez Rugendas, femmes affranchies vendant des fruits dans de nombreuses représentations de Debret au XIXe siècle ; Mulâtresse immortalisée par Di Cavalcanti au XXe siècle.

En effet, ce tableau, « destiné à montrer à l'Europe les réalités du monde où la Hollande faisait commerce, [...] évoque un Empire unifié par le marché hollandais [...] dont la femme noire, au centre du tableau, préside la scène, détentrice des secrets de la *lusotropicologie*<sup>83</sup> ».

En conséquence, les Hollandais vont tenter d'attribuer à leurs œuvres un objectif scientifique et expérimental et, sans laisser d'utiliser des allégories, ils seront influencés par le naturalisme inhérent à la peinture néerlandaise, en accord avec l'observation directe et méticuleuse de cette méthode. Cette sensibilité se combine avec les fonctions stratégiques qui appuient le gouvernement de Nassau au Brésil, dans la démonstration d'un continuel succès de l'agriculture coloniale. Ce qui n'exclue pas bien évidemment que l'on puisse considérer ces œuvres comme une partie de la préhistoire de la formation visuelle de l'exotisme.

Le développement de la botanique et de la zoologie eut aussi d'autres visées que commerciales, et les plantes sont dessinées pour leurs qualités esthétiques. De l'utilité nourricière aux substances curatives, les végétaux intéressent également certains passionnés qui, voyageant par goût pour l'étude, contribuèrent au développement de la recherche.

---

<sup>81</sup> S. Jatahy Pesavento, *op.cit.* p. 27.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 33-36.

<sup>83</sup> *Ibid.*

Par ailleurs, l'exotisme des plantes caractérise aussi toute la botanique, puisque ce sera grâce aux recherches des voyageurs, naturalistes et scientifiques, que l'on va répertorier un nombre impressionnant de végétaux, dont certains fruits brésiliens, objets de notre analyse. Les botanistes se placent en effet à la charnière : l'idéologie coloniale se construit par l'image, révélatrice de l'imaginaire, de la science et de la production. L'impact de l'image sur le comportement colonial sera donc capital dans le développement de la représentation iconographique tout au long des cinq siècles parcourus dans le présent travail.

### ***b) De la représentation naturaliste des fruits***

On possède peu de documents concernant la culture et la consommation des fruits brésiliens, que ce soit en Europe ou sur le territoire même du Brésil. Examinons dans un premier temps quelques données correspondant au XVII<sup>e</sup> siècle. Le peuplement de cette colonie portugaise, par rapport aux territoires exploités en Inde et en Afrique (dont la population stagne ou décline), nous renseigne sur la densité de population du Brésil qui double aux alentours de 1700, passant à cent mille personnes<sup>84</sup>.

Il faut souligner ici l'importance du commerce bilatéral Brésil-Afrique, avec la traite négrière, puisque les marchandises sud-américaines sous-tendent pendant plusieurs siècles les activités luso-brésiliennes du golfe de Guinée et de l'Afrique centrale. En effet, confrontés aux difficultés de stockage des denrées européennes en milieu tropical, colons, marins, militaires et marchands apprécièrent les produits locaux, tels la farine de manioc, l'arachide et le maïs, mais aussi des plantes comme l'ananas, la papaye, la goyave, le cerisier de Cayenne (*pitanga*) et l'*araçá* qui furent introduites et cultivées à proximité de Luanda, dans les fermes des jésuites et le long des chemins. Ces zones bien irriguées étaient propices à l'exploitation des fruits, et les missionnaires, secondés par de nombreux esclaves, utilisaient ces denrées pour leurs qualités nutritives et curatives dans le but de faciliter l'extension de la traite terrestre et l'entretien des captifs, avant et pendant la traversée atlantique<sup>85</sup>.

D'ailleurs, tous les produits cultivés sur le territoire brésilien seront utilisés pour le système négrier sud-atlantique, en particulier le tabac et la *cachaça* ou *jeribita*, eau-de-vie

---

<sup>84</sup> Maria Luiza Marcilio, « The population of colonial Brazil », in L. Bethell, *The Cambridge history of Latin America*, New York, Cambridge University Press, 1984-1995, cité par Luis Felipe de Alencastro, « Le versant brésilien de l'Atlantique Sud » in *ANNALES*, Histoire, Sciences Sociales, « Historiographie brésilienne », 61<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>2, mars-avril 2006, EHESS, Paris, Armand Colin.

<sup>85</sup> Olfert Dapper, *Description de l'Afrique*, Amsterdam, Boom & Van Someren, 1686, p. 368, cité par Luis Felipe de Alencastro, *ibid.*

extraite de la canne à sucre, cette dernière ayant fait l'objet d'un intérêt tout particulier dans les échanges afro-brésiliens car elle réduisait le prix des esclaves acquis par les planteurs de l'Amérique portugaise<sup>86</sup>.

Certes, la culture des ananas ou des bananes ne constitua pas réellement, pendant la colonisation, un facteur significatif des exportations alimentaires brésiliennes, et ce seront surtout le sucre et le café qui marqueront l'explosion agricole et l'émergence de la puissance économique du pays. Pour cela même, ces fruits représentèrent jusqu'aux années 1960 environ (période de la « démocratisation » de l'alimentation européenne), une denrée rare, chère et assimilée à des contrées très différentes en termes de paysages, de culture. De fait, leur iconographie fait toujours partie d'une imagerie exotique.

Curieusement, ce ne furent pas les Portugais qui introduisirent et acclimatèrent les fruits brésiliens en Europe. Malgré leur hégémonie sur le territoire sud-américain depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, et sa colonisation plus poussée à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, on attendit en effet les années 1765 pour que soit fondé le Jardin Botanique de Lisbonne, par le marquis de Pombal. Bien évidemment, le Portugal vécut le moment illuministe du XVIII<sup>e</sup> siècle qui rendait indispensable la connaissance des ressources naturelles que l'Empire possédait. L'Asie et l'Afrique furent d'ailleurs beaucoup plus exploitées dans un premier temps de la colonisation et ce ne fut véritablement que vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle que les Portugais s'intéressèrent à l'espace brésilien.

A ce propos, comme certains fruits asiatiques avaient déjà été acclimatés au Brésil par les Portugais, nous retrouvons dans plusieurs compositions (notamment celles d'Eckhout) l'évolution de la botanique. En effet, la mangue, la banane, la canne à sucre, la carambole, la noix de coco, le jacquier proviennent d'Asie du sud-est pour la plupart. En outre, la pastèque, venue d'Afrique (de l'arabe « *batekh* »), était aussi présente dès le XVII<sup>e</sup> siècle sur les tables des colons, et fut donc peinte très tôt<sup>87</sup>. Ainsi, les Hollandais eurent à leur disposition une grande variété de plantes, et leurs œuvres nous montrent une réalité historique tout à fait intéressante quant à la qualité documentaire de cette époque.

Pour reprendre la vision « édénique » qui continuait d'être mise en exergue, d'autres peintres se sont intéressés à la flore et à la faune d'Amérique, cette fois-ci non pas au Brésil mais au Surinam. L'une des rares femmes artistes à être connue, Ana Maria Sibylla Merian (1647-1717) fut une Allemande, naturaliste et fille d'un éditeur et graveur en taille-douce

---

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> J. E. Mendes Ferrão, *The Adventure of Plants and the Portuguese Discoveries*, p. 49 à 78.

(Matthäus Merian l'Ancien). Après avoir épousé le peintre Johann Andreas Graff, elle commence à étudier les insectes, notamment la métamorphose des papillons, aux Pays-Bas.

Elle publie plusieurs livres d'esquisses de fleurs et d'insectes, et étudie la flore tropicale sud-américaine. Amenée à voyager au Surinam, alors possession hollandaise, entre 1698 et 1700, son œuvre majeure, *Metamorphosis insectorium Surinamensium* (1705), montre des centaines de planches naturalistes.

Le magnifique *Ananas, Papillon, Coléoptère*, lui, provient de *Veranderingen der Surinaemsche Insecten* (Amsterdam, 1719 - Doc. 11, p. 31). Les deux autres gravures que nous présentons en annexe (Doc. 12, p. 32 ; 12 b, p. 33) ont également été publiées dans ce splendide recueil qui mêle fruits, fleurs et insectes. Nous pouvons noter la présence des plantes américaines, mais aussi celles qui ont été importées des autres continents (pastèque et banane). Cette œuvre exceptionnelle a été produite par une initiatrice importante de l'entomologie moderne et, bien que peu connue, a jeté les bases documentaires sur plusieurs aspects de l'histoire naturelle<sup>88</sup>.

Le travail d'Anna Maria Sibylla Merian est considérable. En effet, à son époque, il était très inhabituel que quelqu'un s'intéresse vraiment à ces insectes mal famés désignés comme des « bêtes du diable ». La métamorphose des animaux était par conséquent à peu près inconnue, l'hypothèse couramment admise était que les animaux se constituaient spontanément dans la boue. La poursuite de son travail au Surinam a été sa plus grande particularité. En général, les hommes voyageaient dans les colonies pour trouver des insectes, faire des collections et travailler dessus, ou pour se fixer là-bas. Les voyages scientifiques étaient, à cette époque, presque totalement inconnus, aussi les projets d'Anna Maria Merian faisaient plutôt sourire. Elle réussit pourtant à découvrir dans l'arrière-pays du Surinam toute une série d'animaux et plantes totalement nouveaux, avec leur classification à étudier, et qu'elle représentait avec beaucoup de détails. Sa classification des papillons de jour et de nuit (qu'elle appelait papillons-chapelles et papillons-chouettes) est toujours valide aujourd'hui, elle l'a reprise pour les noms de plantes des indiens et l'a importée en Europe<sup>89</sup>.

Un autre peintre hollandais, Dirk Valkenburg (1675-1721), qui a lui aussi voyagé au Surinam, présente des fruits de la passion et des noix de cajou en compagnie de reptiles, une œuvre datant de 1707. Le réalisme de la peinture est surprenant, une huile sur bois qui se trouve à présent au musée des Beaux-Arts de Quimper, et qui nous évoque de par son brillant

---

<sup>88</sup> Site [www.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Maria\\_Sibylla\\_Merian](http://www.wikipedia.org/wiki/Anna_Maria_Sibylla_Merian)

<sup>89</sup> [http://wikipedia.y-project.com/index.php/Anna\\_Maria\\_Sibylla\\_Merian](http://wikipedia.y-project.com/index.php/Anna_Maria_Sibylla_Merian).

les natures mortes d'Albert Eckhout. Ignorant si Valkenburg connaissait l'artiste du XVII<sup>e</sup> siècle, on peut cependant se poser la question, tant l'influence est grande, en particulier dans le rendu des fruits ouverts, éclatant à la lumière tropicale.

Le symbolisme de l'iconographie semble évident : au Paradis, il y a des fruits et des serpents, allusion stéréotypée, mais dont la diffusion continuera encore en vigueur pendant un certain temps. La récurrence du thème montre que l'intérêt pour les fruits tropicaux est toujours présent à ce stade de l'histoire, et l'héritage néerlandais des natures mortes encore d'actualité, c'est pourquoi nous pouvons conclure à une omniprésence des fruits exotiques dans la représentation iconographique du Brésil en Europe.



*Fruits de Surinam et reptiles*

Huile/Toile, 40.5 x 48.5

1707, Musée des Beaux-Arts de Quimper

### c) *Les fruits dans les arts décoratifs*

Alors qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'exotisme est plus que jamais au goût du jour, en France, le Cabinet du Roi inspire bientôt un engouement pour toutes les curiosités venues des nouvelles contrées récemment découvertes. Les « exhibitions » diverses sont à l'origine de modes que la bourgeoisie commence à diffuser, la première consacrée aux Beaux-Arts, ayant eu lieu dans la grande galerie du Louvre en 1699. Cependant, même si, grâce aux jardins d'acclimatation et aux diverses études botaniques et naturalistes, on commence à mieux connaître les plantes d'outre-Atlantique, leur représentation fait toujours l'objet d'un certain mystère, avec beaucoup d'imagination et de « fantastique ». Ainsi, quelques tableaux d'Eckhout sont repris, pour en exécuter des tapisseries aux fameux Gobelins à Paris, mais là, nous constatons combien les fruits sont encore placés de façon arbitraire dans les paysages et ce que l'imaginaire d'une société peut, à travers ses artistes, nous dévoiler de ses mythes et fantasmes.

Le peintre Alexandre-François Desportes (1661-1743) présente un superbe exemple de cette thématique exotique, à travers deux de ses toiles (*Le Chasseur indien* et *Pêcheurs Indiens* - 1740-1742, Doc. 13 et 14, analyse p. 34 des annexes), assez méconnues mais édifiantes, tant sur le plan mythologique qu'esthétique.

Dans l'ouvrage *O Brasil dos Viajantes*, Ana Maria Belluzzo nous informe que les toiles de Desportes dérivent de plusieurs sources : un premier ensemble connu sous le nom de *Tenture des Indes*, aurait été tissé dans l'atelier de Van der Gucht, en Hollande, à partir des œuvres léguées par Maurice de Nassau ; puis, vers 1687, les *Anciennes Indes* commencèrent à être composées d'après les motifs présentés à Louis XVI. Quant aux *Nouvelles Indes*, produites entre 1735 et 1799, ce sont des créations réalisées entre autres par le peintre français dans ses goûts personnels, puisqu'il altère nombre de modèles et ajoute sa contribution aux originaux<sup>90</sup>. Par conséquent, la base de ces œuvres sera l'imaginaire d'Eckhout, que ce soit à travers ses dessins et peintures produites au Brésil, ou bien dans les compositions de cartons prévues par la Manufacture. Ana Maria Belluzzo précise que les études de Whitehead et Boeseman<sup>91</sup> observent des équivalences entre les figures composant les tapisseries et les

---

<sup>90</sup> Ana M. de M. Belluzzo, *O Brasil dos Viajantes: imaginário do novo mundo*, Metalivros, São Paulo, 1994, p. 278.

<sup>91</sup> P. J. P. Whitehead, M. Boeseman, "Albert Eckhout" in *Um retrato do Brasil holandês do século XVII: animais, plantas e gente, pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*", Rio de Janeiro, Kosmos, 1989, p. 178.

motifs isolés des *Theatri*, des *Manuais*, de *l'Historia Naturalis*, et également des dessins de Schmalkaden et du *Thier Buch* de Wagener, ainsi que ceux de Frans Post<sup>92</sup>.

En outre, les valeurs picturales des tapisseries révèlent des conceptions divergentes et des partis multiples. Les motifs découpés et la configuration entrelacée de chaque pièce se réclament principalement d'une volonté décorative, en découlant de la liberté distributrice particulière aux œuvres ornementales. De cette façon, tout ce que l'on voit ne peut pas forcément être attribué à la « vision exotique », car on trouve ici le résultat de la même « vision édénique » qui parcourait déjà les paysages des gravures flamandes de Jan Breughel et Pierre Paul Rubens<sup>93</sup>.

Ainsi, l'amalgame entre les fruits marque le flou qui régnait à l'époque sur l'origine exacte des végétaux. Par exemple, le « figuier d'Inde » présenté dans « *Pêcheurs indiens* » n'est autre qu'un bananier, mais, comme l'indique Mendes Ferrão dans son inventaire du voyage des plantes, Vasco de Gama notait lors de son premier voyage sur la côte est de l'Afrique qu'« on nous en envoya frites, qui sont semblables à des figues et ont très bon goût<sup>94</sup> » ; tandis que Cristóvão da Costa mentionne qu'en Inde, on trouve cet arbre en grande quantité, ainsi qu'au Caire, à Damas, et à Jérusalem<sup>95</sup>.

De plus, le métissage pictural se trouve aussi dans les tenues des personnages, comme ces turbans qu'ils portent, annonçant la vague orientaliste avant l'heure, dans un goût pour l'exotisme vestimentaire, et par là même dans les formes corporelles. Une sensualité nouvelle, une fraîcheur de style et une liberté dans les mouvements (La position du « *Chasseur indien* », de dos, au milieu des étranges animaux, sous l'arbre chargé d'énormes anones) rappelle cet Eden tranquille où tous les êtres vivent en harmonie.

Nous observons ainsi comment l'imaginaire d'un Européen peut amalgamer plusieurs styles, à partir de la vision d'artistes ayant réellement peint la nature brésilienne, mais déjà en « arrangeant » quelque peu les compositions, pour montrer un pays sous le signe de « l'Eden tropical ». Le mélange de plusieurs territoires (en l'occurrence brésilien et chilien), et de plusieurs peuples (Indiens américains, rois et esclaves africains) résultent de transpositions successives appropriées par l'artiste François Desportes, et qui fait de ces œuvres un des meilleurs exemples du processus de migrations des images entre pays européens.

---

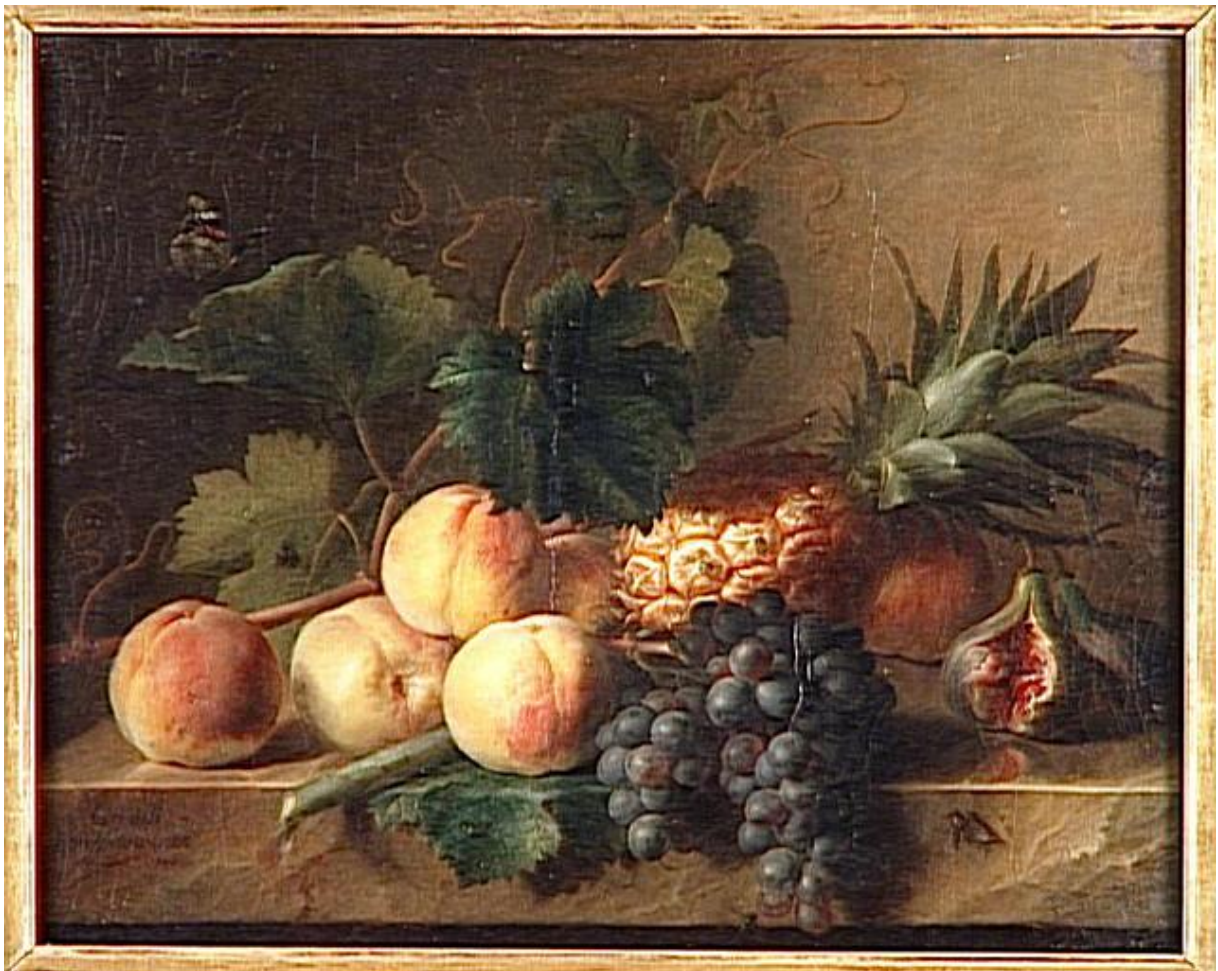
<sup>92</sup> A. M. Belluzzo, *op.cit.*, p. 320.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>94</sup> J. E. Mendes Ferrão, *op. cit.*, p. 49. (“Também nos mandou trazer fry[ta] que sam como figos e sabe muyto bem”.)

<sup>95</sup> *Ibid.*

La peinture de natures mortes aux fleurs était au XVIIIe siècle le terrain de prédilection des peintres flamands et néerlandais. Mais au XVIIIe siècle, quand le Siècle d'or hollandais pâlit, c'est Paris qui devint le centre artistique de l'Europe. De jeunes peintres furent attirés par la capitale française. Les derniers grands peintres floraux néerlandais, Gerard et Cornelis van Spaendonck, étaient originaires de Tilburg. Ce dernier (1756-1840) a peint une nature morte composée d'un ananas et de fruits européens (raisins, pêches et figes), un exemple de « métissage pictural » dans les fruits et preuve de leur consommation, où l'on observe que l'époque avait déjà assimilé l'exotisme culinaire, puisque ces végétaux cohabitent sur une toile.



*Nature morte aux pêches et à l'ananas*

**Huile/toile, 43 x 54 cm**

**1798, Musée du Louvre, Paris.**



Par ailleurs, nous retrouvons ces natures mortes qui vont se diffuser tout au long des XVIIe et XVIIIe siècles, selon cette même base très détaillée, soignée à l'extrême, dans la tradition flamande avec des couleurs vives et brillantes. Des représentations comme celle de Johannes van Jacobus Giorgius (1782-1861) avec cette *Nature morte au Faisan et Ananas* (1836, voir ci-contre), s'inscrivent dans l'iconographie classique mêlant les fruits européens et les tropicaux, ce qui annonce leur diffusion dans l'alimentation du vieux continent. Les citrons, grenades et choux sur la droite servent de pendant à la broméliacée sur la gauche, eux-mêmes équilibrant la composition du gibier. Le faisan semble d'ailleurs déguster le fruit exotique de son bec, laissant supposer sa saveur succulente, déjà induite par sa petite taille (cette variété d'ananas paraît être la *Victoria* qui est aujourd'hui l'une des plus prisées sur les marchés européens).

Notre étude iconographique a révélé jusqu'à présent une utilisation spécifique des fruits exotiques dans la représentation du Brésil, à savoir un mélange d'imaginaire par les valeurs bibliques que ces fruits transmettaient, et une vision pragmatique liée à l'aspect commercial, et véhiculée par des puissances comme le Portugal, la France et la Hollande, essentiellement. Les territoires coloniaux sont donc, pour les XVIe, XVIIe et début XVIIIe siècles, l'unique source de référence de l'iconographie des fruits du Brésil. Même ainsi, la représentation n'en sera pas très précise, justement à cause des interférences religieuses qui créent l'ambiguïté dans la visibilité d'objets ayant été jusque-là fortement déformés par les croyances en vigueur. La représentation des fruits est dépendante de l'idéologie exotique et de la propagande coloniale, ce qui confirme cette imagination débridée.

D'autre part, l'image du Brésil est vue comme imposée par l'Europe, et les principaux responsables de cette diffusion le montrent, non seulement par les écrits, mais également dans le visuel, qui, peu à peu, se substitue à la description verbale. Cependant, malgré la volonté des dirigeants, la perspective idéologique évolue, avec la phase qui voit se développer la botanique et les dessins naturalistes, où comme nous l'avons vu, un nouveau style émerge, entre la nature morte et la planche scientifique.

Nous allons à présent nous pencher sur une période qui met en exergue d'une part, le modèle de connaissance à partir du sens de la vision, avec l'Histoire Naturelle de Linné (qui constitue, avec le Règne Végétal, le premier paramètre de représentation artistique débutant au XVIIIe siècle). Puis, avec la conception paysagiste d'Alexandre de Humboldt et sa *Géographie des Plantes*, la vision picturale notamment pratiquée par Martius et la Mission Autrichienne sera alors reliée à l'Académie des Sciences Française.



*Négresse tatouée vendant des fruits de cajou (détail)*  
Jean-Baptiste Debret - 1827

*Deuxième partie :*  
*Les fruits de la connaissance*

« *Nous sommes tous pris par l'amour des plantes exotiques, spécialement de celles qui viennent d'Amérique* ».

Linné (1737)<sup>96</sup>

Au siècle des Lumières, l'aventure botaniste va donner un sens nouveau à la représentation iconographique. En effet, au cours de leurs nombreux voyages et avec la multiplication des informations, les Européens, scientifiques ou naturalistes, se déclareront une lutte sans merci pour la maîtrise du monde. En France, ce seront des personnages comme Joseph Piton de Tournefort (1656-1708) ou Louis Feuillée (1660-1732), respectivement homme d'église et médecin, qui parcourent, également en tant que botaniste, astronome, zoologiste et géographe, une grande partie du Levant et de l'Amérique.

Puis, à partir de Carl von Linné (1707-1778) et son système de classification, les naturalistes voyageurs diffusent leurs recherches, étudient pour l'Académie des Sciences (créée par Colbert et qui existe depuis 1666), commencent de grandes expéditions scientifiques. C'est le cas de Louis Antoine de Bougainville (1729-1811), avec son *Voyage autour du monde* en 1762, célèbre par l'arbuste sud-américain, que Philippe Commerson baptisa en son honneur.

Les trois voyages de Cook (entre 1768 et 1780), l'expédition de La Pérouse (de 1785 à 1788) et celle de Bonaparte en Egypte en 1798, représentent l'apogée des grands voyages politico-scientifiques<sup>97</sup>. Mais, comme le note Jean-Marc Drouin, « le plus spectaculaire et le plus riche scientifiquement de ces périple est incontestablement celui qu'accomplirent Alexandre de Humboldt (1769-1859) et Aimé Bonpland (1773-1858) en Amérique et qui les conduisit des profondeurs de la forêt équatoriale aux hauteurs de la cordillère des Andes<sup>98</sup>.

Outre le fait de compléter les informations géographiques et astronomiques, c'est la découverte de milliers d'espèces qui entraîne la constitution de cabinets d'histoire naturelle, d'herbiers (ceux-ci existant déjà depuis le XVIIe siècle, vont se multiplier de façon spectaculaire), et aussi la recherche de classification pour une nomenclature de ces espèces.

---

<sup>96</sup> M. Kraus, *The Atlantic Civilization*, New York, 1949, p. 65, cité dans le catalogue de l'exposition « L'Amérique vue par l'Europe », *op. cit.*, p. 40.

<sup>97</sup> J-Marc Drouin, « Les grands voyages scientifiques au siècle des Lumières », conférence présentée à l'Universidad de verano de Adeje (Tenerife), 14 juillet 2003, p. 5-6.

<sup>98</sup> J.M. Drouin, *Ibid.*, p. 6-7.

En 1789, le *Genera plantarum*<sup>99</sup> d'Antoine-Laurent de Jussieu (1748-1836), notifie entre autres la broméliacée comme plante nouvelle, mais son iconographie n'est pas présente. Elaboré au Jardin du Roi, ce recueil classifie finalement des milliers de végétaux, dont beaucoup résultent de transferts ou d'acclimatation, justifiant ainsi l'utilité sociale des jardins botaniques.

Au Brésil, la colonisation portugaise est marquée par l'introduction d'un certain nombre d'espèces qui se trouvaient déjà acclimatées au Portugal ou dans ses îles atlantiques (Madère, les Açores, le Cap-Vert, São Tomé et Príncipe). Ainsi, sous l'égide du dynamique ministre du marquis de Pombal, les tentatives d'exploiter plus rentablement les ressources botaniques de l'empire conduisent les Portugais à accélérer le développement des recherches.

Après la création en 1779 de l'Académie des Sciences de Lisbonne, les naturalistes et médecins, dont beaucoup de Brésiliens, ne cessent de présenter des mémoires sur les sujets les plus divers, tandis que les immenses travaux de Domingos Vandelli<sup>100</sup> ouvrent la voie à la société scientifique que dirige le vice-roi, marquis de Lavradio<sup>101</sup>.

De grandes expéditions scientifiques allaient bientôt parcourir le territoire immense de la colonie, du « voyage philosophique » d'Alexandre Rodrigues Ferreira<sup>102</sup> dans les capitaineries du Grand-Pará, Rio Negro, Mato Grosso et Cuiabá (de 1783 à 1792), aux nombreuses études botaniques liées à la médecine, à l'agriculture et à la chimie. Outre l'intérêt commercial des plantes (substitution du chanvre importé d'Europe ; végétaux pour la teinture ; féculs et farines alimentaires ; plantes médicinales), on cherche à transplanter dès 1797 la cannelle, le lin, le café. Les premiers jardins botaniques, à Belém du Pará et au Pernambuco en 1798 et l'expédition de Frei José Mariano da Conceição Veloso, l'auteur du *Flora Fluminensis*<sup>103</sup> (publiée entre 1825 et 1832) ouvrent la voie à l'exploitation non seulement minéralogique mais aussi de toutes les ressources naturelles du pays, supervisée par la métropole.

En réalité, tous les pays d'Europe (même ceux qui, comme l'Allemagne, n'y possèdent pas de territoire) trouvent en l'Amérique du Sud un intérêt grandissant pour ses

---

<sup>99</sup> A. L. Jussieu, *Genera Plantarum secundum ordines Naturales disposita*, Paris, Hérisant et Barrois, 1824 (BNF n° FRBNF37276805).

<sup>100</sup> D. Vandelli, *Memória sobre a utilidade dos jardins botânicos a respeito da agricultura e principalmente da cultivação das charnecas*, Lisboa, 1770.

<sup>101</sup> Dean, Warren, "A botânica e a política imperial: a introdução e a domesticação de plantas no Brasil", p. 5-6 in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, pp. 216-228.

<sup>102</sup> A. Rodrigues Ferreira, *Viagem Filosófica ao Rio Negro*, Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983. Son "Journal du Voyage Philosophique" fut publié dans la *Revue de l'Institut Historique et Géographique Brésilien* en 1887.

<sup>103</sup> Mariano da Conceição Veloso (1742-1811), *Flora Fluminensis de Fr. Mariano da Conceição Veloso. Documentos*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1961 [publié entre 1827 et 1832 à Paris].

curiosités exotiques et sa nature exceptionnelle. Les Français, les Anglais, les Hollandais, qui y avaient quelques enclaves, parcoururent le continent, mais également des Autrichiens, des Suédois et des Russes furent pris par la fièvre de la découverte, mandatés par leurs pays respectifs dans le but de cartographier, décrire, classifier la vaste colonie portugaise et surtout sa forêt, restée quasiment intacte jusqu'à l'ouverture des ports en 1808, date de l'arrivée de la famille royale, qui fuyait les armées napoléoniennes.

La curiosité des scientifiques, conduite par Alexandre de Humboldt avec son *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (32 volumes publiés de 1805 à 1834), est aussi éveillée par le halo de mystère et de romantisme que cette époque cultive. L'Allemagne, par l'intermédiaire du prince Ferdinand II de Saxe-Coburg-Gotha (lequel épouse D. Maria II et deviendra roi consort en 1837), commence à envoyer des naturalistes tels que Carl von Martius, Johann von Spix (leur *Nova Genera et Species Plantarum Brasiliensium* sera publié de 1823 à 1832) ou Georg Heinrich von Langsdorff, consul de Russie, en 1813. Ce dernier joua un rôle important dans la diffusion de la flore et de l'« anthropologie » brésiliennes, avec les travaux du prince Maximilien de Wied, puis ceux du peintre Rugendas, d'Adrien Taunay et du photographe Hercule Florence.

Enfin, à partir de 1816, la Mission Artistique Française, dirigée par Joachim Lebreton sous l'égide du comte de Barca (qui contribuera à rétablir les relations commerciales franco-brésiliennes) met en exergue le peintre Jean-Baptiste Debret, lequel passera à jamais à la postérité en illustrant les scènes brésiliennes officielles et celles de la vie quotidienne dans son *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-39). De même, le peintre allemand Johann Moritz Rugendas présente avec son *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835) une illustration grandiose du pays nouvellement exploré, et nous analyserons les lithographies correspondant au thème de notre étude.

Nous montrerons donc dans cette seconde partie de quelle manière l'iconographie des fruits brésiliens ne fut tout d'abord que peu mise en valeur, au travers notamment des notions scientifiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui privilégiaient les descriptions et le texte, reléguant les illustrations botaniques au rang d'auxiliaire. Puis, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un engouement qui ne cessera plus, survint une prolifération des images avec les nombreuses expéditions des artistes voyageurs étrangers au Brésil. Par là même, à travers plusieurs courants artistiques, nous comparerons les différentes œuvres, analysant l'évolution du travail de ces artistes qui accompagnèrent la représentation symbolique de l'iconographie fruitière.

## 1 – De l’image scientifique

De la connaissance empirique à la connaissance scientifique, les efforts et les investissements des institutions européennes ont mobilisé des méthodes et des stratégies de recherches nouvelles. L’observation devient le fer de lance de l’exploitation économique.

Au Portugal, le *Voyage Philosophique*<sup>104</sup> d’Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) au sein de la colonie brésilienne, et les études effectuées au Jardin Royal Botanique par Domingos Vandelli<sup>105</sup> (1735-1816), représentent les plus importants travaux réalisés dans le cadre de l’illustration scientifique propre à la dynamisation de la métropole et des territoires coloniaux. A cet effet, voir ci-contre une planche de cajou, reproduite dans *Viagem Philosophica*.

Cette grande époque d’Histoire Naturelle met en scène des groupes d’individus qui vont tenter de diversifier les produits agricoles (introduction d’espèces asiatiques par le Père Vieira<sup>106</sup>, création d’une Académie Scientifique à Rio de Janeiro en 1772 et du « premier jardin de caractère officiel à être fondé en 1796, au Pará <sup>107</sup> »).

En France aussi, l’intérêt scientifique est lié à la curiosité de l’époque des Lumières et au projet colonial. On trouve dès 1750 des références concernant l’utilisation des serres pour cultiver notamment les ananas, tel un certain Bradley qui « enseigne ce qu’il faut faire dans le Potager... »<sup>108</sup>, ainsi que les *Nouvelles observations...* sur l’art de planter<sup>109</sup>.

La place du fruit brésilien dans les planches botaniques n’est pas très étendue, et ceux-ci ne seront vraiment diffusés qu’au début du XIXe siècle, comme à travers les dessins

---

<sup>104</sup> Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem Filosófica pelas capitánias de Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1792)*, Texte - 2 vols., Rio de Janeiro, Conselho Federal da Cultura, 1972-1974. Gravures – 2 vols, São Paulo, Ed. Monumental, 1971.

<sup>105</sup> Domingos Vandelli, *Relação da origem e estado prezente do Real Jardim Botânico*, Laboratório Chymico, Museu de História Natural, e Caza do Risco, Lisbonne, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo do Ministério do Reino, Maço 444, c.1.54.103, sd., ms.

<sup>106</sup> Le Père António Vieira (né à Lisbonne en 1608 et mort à Bahia en 1697) fut l’un des plus célèbres jésuites ayant voyagé et séjourné au Brésil. Défenseur des Indiens, grand orateur de sermons, il participa intensément à la vie politique et sociale de la colonie portugaise.

<sup>107</sup> H. M. Domingues, *El Jardín Botánico do Rio de Janeiro y los intercambios Internacionales*, Colloque Materia Médica, Terapéutica y Farmacia Intercontinental, Puebla, 1996. Cité par Ana L. Janeira in “Todo o Brasil parece um jardim fresco”, Revue électronique *Episteme*, Porto Alegre, n° 15, p. 45-68, août-sept. 2002, p. 56.

<sup>108</sup> Bradley, *Le Calendrier des jardiniers, qui enseigne ce qu’il faut faire dans le Potager, dans les Pépinières, dans les Serres, & dans les Jardins de Fleurs... Plus une Description des Serres, & la manière de cultiver les Ananas en Hollande & en Allemagne. Avec des Planches & une Instruction pour construire & gouverner lesdistes Serres*, Paris, Piget, Durand, 1750.

<sup>109</sup> Bradley, *Nouvelles observations physiques et pratiques sur le Jardinage et l’Art de planter*, Du Mesnil, Paris, 1756, 3 vols. (Bibliothèque de l’Alcazar, Marseille, cotes 102 264, 65, 66).

remarquables de Pierre-Joseph Redouté, qui, dans son œuvre sur les liliacées, introduit une belle représentation d'une broméliacée, dont voici, ci-contre, l'une des planches<sup>110</sup>.

### ***a) La botanique et l'iconographie***

Le Suédois Carl von Linné (Carolus Linnaeus), fut un des premiers scientifiques qui, pendant le Siècle des Lumières, a tenté d'acclimater des espèces non européennes. En outre, le rôle décisif qu'il tint pour sa classification des espèces le place dans un cadre bien particulier, puisque la dixième édition de son *Systema Naturae*, publiée en 1758, est considérée comme la base de la zoologie et de la botanique systématiques. A cette époque, l'exploitation des plantes à des fins économiques commence réellement à se mettre en place (hormis bien sûr au XVIe siècle, lors des voyages des Portugais).

C'est le but de Linné, qui désire instaurer en Suède une politique de substitution des importations en créant des espèces acclimatées. Les voyages philosophiques qu'il a réalisés ont ouvert la voie à toute la génération des « voyageurs naturalistes » du XIXe siècle, précurseurs des « artistes voyageurs », écrivains ou peintres qui présenteront leurs visions du monde outre-Atlantique.

Dans son *Species Plantarum*<sup>111</sup> (1753), Linné reconnaît quatorze broméliacées, dont le *Bromelia ananas*. Pour le règne végétal, il suggère une méthode tout à fait nouvelle : les plantes sont désignées par deux noms latins (nom de genre, nom d'espèce), et se répartissent en vingt-quatre classes, elles-mêmes déterminées d'après le nombre et la disposition des pistils et des étamines ; les subdivisions en genres et en espèces sont fondées sur de nombreux traits spécifiques de la fleur, des feuilles, et autres. Bien qu'il ne tienne aucun compte des diverses modifications morphologiques des êtres vivants, ni des phénomènes d'hybridation (Linné postule que les espèces sont restées identiques à elles-mêmes depuis la Création), sa

---

<sup>110</sup> Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), surnommé « le Raphaël des fleurs », a étudié les plantes au Jardin botanique de Kew (Angleterre) après avoir rencontré L'héritier de Brutelle, naturaliste qui l'orienta vers l'illustration botanique. Il devient l'illustrateur de la reine Marie-Antoinette en 1788, puis en 1798 le peintre officiel de Joséphine de Beauharnais et travaille pour l'Académie des Sciences. Il donne des cours de dessin au Muséum d'histoire Naturelle en 1824. Son œuvre majeure sur *Les liliacées* (8 vols. publiés de 1802 à 1816) montre aussi le *Bromelia ananas* (planche extraite de *Un Jardin d'Eden*, H. Walter Lack, Taschen, 2001, p. 253).

<sup>111</sup> Carl von Linné, *Species Plantarum* [les espèces des plantes], 1753, Holmiae, in pensis L. Salvii.

mise en ordre du règne végétal constitue un progrès scientifique considérable pour l'époque, et elle est très appréciée par les chercheurs et les philosophes du siècle des Lumières<sup>112</sup>.

Le genre *Bromelia* fut officiellement reconnu en l'honneur d'Olaf Bromel, un botaniste suédois. C'est cependant Charles Plumier (1646-1704), l'explorateur français des Antilles, qui donna le nom de *Bromelia* aux plantes que les Indiens appelaient alors *Karatas* (nom vernaculaire qui sera donné à un Broméliacée des Caraïbes et d'Amérique Centrale, *Bromelia karatas*.) Le Père Plumier, mandaté par Louis XV en tant que botaniste du roi, effectua plusieurs voyages aux Amériques, fournissant une description des plantes de ce continent dans son ouvrage *Plantes de l'Amérique*, publié en 1693, et c'est dans son *Nova plantarum americanarum genera* (1703-1704)<sup>113</sup> que le nom de *bromelia* apparaît.

En 1805, le botaniste français Auguste de Saint-Hilaire décida que ce groupe de plantes était assez diversifié pour former une famille distincte qu'il appela *Bromeliaceae*. La famille *Bromeliaceae* fut plus tard divisée en sous-familles, dont la plus importante est le *Bromelioideae*. Au Brésil, le nom d'*Abacaxi*, d'origine tupi, (*ibakati*) est le plus répandu. Un des premiers textes identitaires, *Caramuru* de Santa Rita Durão (1781) dépeint sous forme poétique que « Des fruits du pays, le plus loué est le royal ananas, fruit si bon que la nature amoureuse a voulu tel un roi le ceindre de la couronne<sup>114</sup> ».

Il est vrai que le fruit de la passion, à l'origine considéré comme le plus prestigieux de ceux du Nouveau monde, va être détrôné par la broméliacée qui, dès 1702, sera considéré comme le roi des fruits brésiliens dans le traité *Frutas do Brasil*, écrit par le frère António do Rosário<sup>115</sup>. Associé au rosaire, par les insignes royaux de ses feuilles, l'ananas est censé recéler le mystère de la Rédemption des hommes<sup>116</sup>. La Parabole Première (« *Do Ananás Rey dos pomos* », p. 1-46) nous livre une apologie de la terre brésilienne, et, selon M. António de Almeida, cette œuvre est tenue comme précurseur du nativisme « brésilique » qui se répandra tout au long du XVIIIe siècle. Ce sera également l'occasion de montrer, à travers de telles

---

<sup>112</sup> site [www.memo-online.com/Dossier.asp?ID=380](http://www.memo-online.com/Dossier.asp?ID=380).

<sup>113</sup> C. Plumier, *Nova plantarum americanarum genera* (Description des plantes de l'Amérique), Paris, 1693. (Bibliothèque de l'Alcazar, cote 22218).

<sup>114</sup> “Das fructas do paiz a mais louvada /E o régio ananás, fructa tão boa /Que a mesma natureza namorada /Quiz como a rei cingil-a da coroa.” Frei José de Santa Rita Durão, *Caramuru*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1836.

<sup>115</sup> Frère António do Rosário, *Frutas do Brasil numa Nova, e ascética Monarchia, consagrada à Santíssima Senhora do Rosário* (Fac-similé Antonio Galvão, Lisboa, 1702), Lisbonne, Bibliothèque Nationale, 2002.

<sup>116</sup> Eliana Dutra, *op.cit.*, p. 45.



œuvres, « un Brésil puissant qui va commencer à penser par lui-même », se détachant peu à peu de l'autorité métropolitaine<sup>117</sup>.

Quant à la banane (*Musa*), elle est dessinée très tôt par le Père Plumier en 1693, dont voici une reproduction tirée du *Nova plantarum* :



*Musa*

*(Nova plantarum americanum genera – 1693)*

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, on assiste à une véritable révolution dans le domaine scientifique. La course au savoir est liée au développement des voyages et à une frénésie pragmatique. Autant en Europe qu'au Brésil, d'ailleurs, dont le Portugal restait le maître et la référence, les sciences ne se justifient plus dans le domaine purement théorique, mais leur application devient nécessaire, que ce soit pour augmenter la richesse de l'Etat ou pour l'amélioration des conditions de vie des individus.

---

<sup>117</sup> M. A. de Almeida, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, N°4, 2004, revue électronique [www.nuevomundo.revues.org/document331.html](http://www.nuevomundo.revues.org/document331.html).

A cette époque, également, l'histoire naturelle acquiert un statut de mode, devenant une passion d'intérêt public, et on dénombre, sur les cinq cent catalogues de bibliothèques du XVIIIe siècle étudiés par D. Mornet<sup>118</sup>, deux cent vingt mentions de l'*Histoire Naturelle* de Buffon, deux cent six pour le *Spectacle de la Nature* de Pluche, devançant les cent soixante-cinq de *La Nouvelle Héloïse* de Voltaire ou les soixante-dix-sept du *Discours sur l'Inégalité* de Rousseau<sup>119</sup>.

Les Académies croissent un peu partout, en Europe comme en Amérique, et les jardins botaniques fleurissent. Au Portugal, si la représentation iconographique des fruits n'est pas le principal souci, l'aspect commercial et scientifique est développé de façon très pragmatique par le Marquis de Pombal en 1765, avec la création du jardin botanique du palais d'Ajuda.

Domingos Vandelli<sup>120</sup> fut l'un des pionniers en matière d'étude sur les ressources, à la fois de la métropole et de sa colonie brésilienne. Par sa correspondance avec Carl Linné, sa vocation de naturaliste attentif au développement scientifique sera confirmée dans l'Europe des Lumières. Italien invité au Portugal par Pombal, il intègre une mission avec d'autres professeurs, en 1764, pour enseigner les matières scientifiques au Collège Royal des Nobles. Il fonde les Laboratoire et Musée, collabore à la création du Jardin Botanique de Coimbra. En 1779 est créée L'Académie Royale des Sciences de Lisbonne, par laquelle ses écrits sur l'économie le placent parmi les mentors du gouvernement portugais<sup>121</sup>.

Dès 1782, les expéditions botaniques de Frei José da Conceição Veloso dans la Capitainerie de São Paulo, et la volonté d'exploiter économiquement la flore brésilienne, avaient ouvert la voie à l'acclimatation des plantes. Ainsi, le Jardin Botanique de Belém, au Pará, fut en 1792 la première institution qui, avec l'Académie Scientifique de Rio de Janeiro, en 1772, comptait diffuser parmi les habitants « les connaissances philosophiques et agronomiques<sup>122</sup> » en les persuadant d'innover dans les cultures susceptibles d'accélérer le développement des études d'Histoire Naturelle.

---

<sup>118</sup> *Les sciences de la Nature en France, au XVIIIe siècle*, Slatkine Reprints, Genève, 1911 [2001].

<sup>119</sup> José Luís Cardoso, "A história natural, o império luso-brasileiro e a economia política na obra de Domingos Vandelli", ISEG, Universidade Técnica de Lisboa, p. 8.

<sup>120</sup> Domenico Vandelli (1735-1816), médecin et naturaliste né à Padoue. Il fut engagé en 1764 par l'Université de Coimbra où il commença à former une génération de naturalistes. En 1768, il crée le Jardin botanique d'Ajuda (Lisbonne) et devint en 1772 professeur d'Histoire Naturelle et Chimique. Avec la création de la Royale Académie des Sciences de Lisbonne c'est le début des expéditions « philosophiques », qu'il dirigea, conduisant notamment Alexandre Rodrigues Ferreira à son *Voyage Philosophique* au Brésil.

<sup>121</sup> Entre autres, *Florae Lusitanicae et Brasiliensis Specimen*. Vandelli scriptoe. Conimbricae, ex Typ. Academico Regia, 1788.

<sup>122</sup> M. B. Nizza da Silva, "A História Natural no Brasil antes das viagens do Príncipe Maximiliano", in *Revista Oceanos*, "O Teatro da Natureza, Maximiliano no Brasil", N° 24, Comissão Nacional para a comemoração dos Descobrimentos Portugueses, p. 19.

En effet, les Portugais traversaient dans leurs colonies plusieurs crises : le sucre, les mines, et aussi celle qui, en Asie, allait bientôt leur faire perdre leurs principales sources de revenus. Le Brésil représentait donc dans cette seconde moitié du XVIIIe siècle l'unique alternative d'enrichissement, et il était fondamental de développer de nouvelles espèces végétales, particulièrement en transplantant en Amérique des espèces asiatiques (entre autres *via* la création d'une grande variété de « drogues », épices telles que clou de girofle, cannelle, piments, vanille, etc.)<sup>123</sup>.

Le contexte commercial des plantes au Portugal est donc lié aux travaux de botanique, qui n'incluaient pas vraiment d'iconographie, excepté le *Dictionnaire de Termes Techniques d'Histoire Naturelle* de Vandelli<sup>124</sup>, datant seulement de 1788. De plus, on cherche aussi à découvrir de nouvelles utilisations médicinales, alimentaires ou technologiques.

L'Académie Royale des Sciences commence à publier en 1789 ses *Mémoires Economiques*, destinées à faire avancer l'agriculture, les arts et l'industrie au Portugal et ses colonies. Sur le Brésil, paraissent notamment des mémoires sur des plantes comme la *guaxima* (*Decandria monogynia*, L.) ou *malvaísc*o (*Monodelphia polyandria*, L.), destinées à substituer le lin-chanvre qui était alors très utilisé pour faire des cordages dans la Marine<sup>125</sup>.

A partir de 1808, l'installation de la cour portugaise à Rio de Janeiro fut un des facteurs contribuant à l'arrivée de très nombreux voyageurs naturalistes étrangers, par l'ouverture des ports aux navires du monde entier.

La présence du prince régent D. João VI<sup>126</sup> au Brésil a également accéléré le développement des études d'Histoire Naturelle, par l'Imprimerie Royale de Rio. Dès 1809, on publie un *Mémoire sur la cannelle de Rio de Janeiro* ; en 1810, un *Discours sur l'utilité de l'institution de Jardins Botaniques dans les principales provinces du Brésil* (Manuel Arruda da Câmara)<sup>127</sup>.

Une *Instruction aux voyageurs et employés dans les colonies sur la manière de recueillir, conserver et restituer les objets de l'Histoire Naturelle*<sup>128</sup>, écrite par plusieurs

---

<sup>123</sup> Nicolau Sevcenko, « O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura », *Revista USP* (30), 1996, p. 111.

<sup>124</sup> *Diccionário dos Termos Técnicos de História Natural*, Coimbra, 1788, Bibliothèque du IEB-USP, São Paulo.

<sup>125</sup> Mémoires présentés par José Henrique Ferreira et Joaquim de Amorim Castro (*Revista Oceanos*, *op. cit.*, p. 20).

<sup>126</sup> D. João VI (1767-1826) débarqua le 8 mars 1808 au Brésil, après l'invasion de Lisbonne par les troupes de Napoléon. En 1815, il réunit son empire sous le nom de Royaume du Brésil, Portugal et d'Algarve. Le Brésil sera indépendant dès 1822.

<sup>127</sup> *Revista Oceanos*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>128</sup> André Thouin, *Instruction aux voyageurs et employés dans les colonies sur la manière de recueillir, conserver et restituer les objets de l'Histoire Naturelle*, Muséum royal d'Histoire Naturelle, 1824.

naturalistes (et traduite en portugais à cette époque), mentionne les scientifiques étrangers qui parcourent le territoire brésilien. Parmi ceux-ci, Johann Emanuel Pohl (un autrichien intéressé par la minéralogie qui rédigea *Plantarum brasiliae icones et descriptiones* entre 1827 et 1831) ; Auguste de Saint-Hilaire<sup>129</sup>, le célèbre auteur de *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes* (1816), publié à Paris en 1830, et surtout du *Flora Brasiliensis meridionalis* (« Histoire et description de toutes les plantes qui croissent dans les différentes provinces du Brésil ») en 1825, qui lui ouvrira les portes de l'Académie des Sciences ; Georg Heinrich Langsdorff (le premier consul de Russie nommé au Brésil, qui ouvrit la voie à plusieurs Allemands) avec son *Mémoire sur le Brésil* en 1820, et notamment Maximilien de Wied-Neuwied, qui profita aussi des conseils de *l'Instruction* pour recueillir ses précieuses collections de produits naturels.

### ***b) Des fruits et des expéditions***

Parmi les voyages réalisés au Brésil au début du XIXe siècle, l'aventure de l'Allemand Maximilien, prince de Wied-Neuwied (annexe p. 39) reste l'une des plus intéressantes, non seulement par son caractère scientifique (Maximilien se présenta sous l'identité du naturaliste Mr. de Braunsberg), mais surtout, il nous renseigne sur la reconstruction d'une des « visions du Brésil ». En effet, le récit du *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*<sup>130</sup>, un des premiers voyages au cœur de l'immense territoire brésilien, sur les pistes les plus difficiles jamais pénétrées, semées d'obstacles, a contribué à ouvrir à la connaissance européenne les portes d'un monde exotique à souhait. Qui plus est, au contraire des précédentes expéditions qui emprisonnaient les tribus indigènes et classaient absolument tout dans un souci de pragmatisme scientifique, la préoccupation majeure du jeune prince sera l'observation et le dessin, aujourd'hui précieux témoins de la vie de ce siècle philosophe et romantique.

---

Traduite notamment en portugais sous le titre *Instrução para os viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar e remeter os objetos de História Natural*, avec des ajouts sur le Jardin Botanique de Rio.

<sup>129</sup> Cet illustre voyageur naturaliste (1779-1853) qui marcha sur les traces de La Pérouse, Jussieu et Humboldt, a notamment publié à la suite de ses séjours prolongés (six ans et plus de quinze mille kilomètres parcourus dans le Brésil) *Plantes usuelles des Brésiliens* et *Histoires des plantes les plus remarquables du Brésil et du Paraguay*, en 1824.

<sup>130</sup> *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*. Mit zwei und zwanzig kupfern, neunzehn Vignetten und drei Karten. Frankfurt a.M., Gedruckt und verlegt bei Heinrich Ludwig Brönnner, 1820-1821. 2 vol. L'édition française est *Voyage au Brésil, dans les années 1815, 1816 et 1817*, par S.A.S. Maximilien, prince de Wied-Neuwied ; traduit de l'allemand par J.J. Eyriès. Ouvrage enrichi d'un superbe atlas, composé de 41 planches gravées en taille-douce, et de trois cartes. Paris, Arthus Bertrand, 1821-1822.

Le Doc. 15, intitulé *Le Père et l'écrivain du village de Mucuri* (p. 39), et le Doc. 16, *Les Portugais de Villa Viçosa vont à la messe* (p. 40) nous livrent, dans un style très humoristique, de savoureux moment de la vie brésilienne « pris sur le vif ».

En effet, dans la première iconographie, l'ananas que porte le cavalier sur sa mule paraît sortir tout droit d'une bande dessinée, tandis que dans la seconde image, les personnages caricaturés donnent un aperçu des mœurs des colons portugais et de leurs esclaves. Les cocotiers qui décorent le fond du dessin font plus appel à une note dérisoire qu'à l'exotique vision des paysages brésiliens traditionnellement décrits par les artistes voyageurs de cette époque.

La revue *Oceanos* est éloquente, qui évoque le style artistique limité de la représentation picturale, d'ailleurs avoué par l'artiste. Cependant, les traits coutumiers de la société coloniale qu'il a observés n'ont pas échappé à Maximilien de Wied-Neuwied, et l'humour qui caractérise les deux aquarelles étudiées ne se déparent pas d'une rigoureuse peinture du quotidien local, qui montre, dans un pittoresque parfois caricatural, les scènes et les personnages typiques de la dernière période coloniale<sup>131</sup>.

Ce type de voyage est le produit direct de l'intérêt que portent les nations européennes (en l'occurrence l'Allemagne), aux territoires ibériques sud-américains, depuis la fin du XVIIIe siècle. Le séjour d'Alexandre de Humboldt<sup>132</sup> en Amérique Espagnole entre 1799 et 1804<sup>133</sup>, les missions de W.L. von Eschewege<sup>134</sup> au Minas Gerais et à São Paulo à partir de 1808, ou encore avant cela, les demandes faites par des savants allemands à Domingos Vandelli de les aider dans leurs recherches sur les productions naturelles et ethnologiques brésiliennes, aboutissent alors à la politique scientifique que les pays européens développent, et qui s'intensifie au XIXe siècle.

Il faut relier ces nombreuses expéditions avec l'arrivée de la future reine Maria Leopoldina (l'archiduchesse Marie-Léopoldine – 1797-1826, sœur de l'impératrice Marie-Louise et donc belle-sœur de Napoléon), de la Maison des Habsbourg d'Autriche, qui sera l'épouse de Dom Pedro Ier du Brésil, et la mère de Dom Pedro II, l'empereur « éclairé ». Ce

---

<sup>131</sup> *Oceanos, op.cit.*, p. 78.

<sup>132</sup> L'un des plus illustres hommes du XIXe siècle, Alexandre Friedrich Heinrich, baron de Humboldt (1769-1859) : bien que n'ayant pas eu accès au territoire brésilien, ses expéditions en Amérique Latine en tant que naturaliste, ethnographe, physicien, géologue (et d'autres fonctions), le mènent à lancer les bases de sciences comme la géologie, la climatologie et l'océanographie. Il écrivit sa principale œuvre, *Kosmos*, à l'âge de 76 ans, et son *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent fait en 1799-1804* [avec Aimé Bonpland] en 1807. *Nova genera et species plantarum* (1815-1825), qui contient plus de 4500 descriptions de plantes collectées par les deux explorateurs, ainsi que *Ansichten der Natur* (1805-1833) sont ses plus célèbres publications.

<sup>133</sup> D'où Humboldt écrira sa *Géographie des Plantes* en 1805.

<sup>134</sup> *Journal von Brasilien*, et *Pluto Brasiliensis*.

mariage, célébré en 1817, est le début d'une fructueuse recherche par la colonie germanique puisqu'en compagnie de Leopoldina, tout un bataillon de naturalistes tels que Karl Friedrich von Martius (1794-1868) et Johann Spix (1781-1826)<sup>135</sup>, envoyés du roi de Bavière, ainsi que le fameux portraitiste Johann Moritz Rugendas, vont contribuer à divulguer les ressources naturelles et ethnologiques du Brésil<sup>136</sup>.

La Mission Autrichienne commence en effet dès 1817, lorsque le jeune botaniste allemand Martius débarque pour un voyage de trois ans et dix mille kilomètres dans le territoire brésilien, d'où il ramènera des milliers d'échantillons de plantes et graines.

Il publiera avec le zoologue Johann Baptiste von Spix *Voyage au Brésil*<sup>137</sup>, et travaillera à son œuvre majeure, *Flora Brasiliensis*, durant quarante-huit ans (publiée à partir de 1840), qui décrit plus de vingt-deux mille espèces, dont le manguier (*Mangifera indica*, L.), le bananier (*Musa paradisiaca*, L.), l'araçá (*Crescentia cujete*, L.) et la goyave (*Spondias psidium*, L.), parmi près de quatre mille planches de dessins représentant des plantes. Plus de dix-neuf mille espèces de plantes décrites sont brésiliennes (sur une diversité actuelle de cinquante mille plantes au Brésil). Le premier fascicule du volume I de cette œuvre est dédié à ses principaux mécènes, l'empereur d'Autriche, Ferdinand Ier, le roi de Bavière, Ludovic Ier, et l'empereur du Brésil Pedro II<sup>138</sup>.

Les Cabinets de curiosités<sup>139</sup>, à la mode en Europe depuis le XVIIe siècle, deviennent peu à peu le champ d'étude d'espèces brésiliennes, d'autant plus que l'appui du gouvernement portugais aux investisseurs étrangers fait croître l'intérêt des Académies européennes pour le Nouveau Monde. En outre, l'ambiance scientifique qui entoure le Prince de Wied-Neuwied est largement influencée par le fameux Alexandre de Humboldt. Celui-ci représentait, pour les voyageurs naturalistes, le paradigme de la réalité sous une forme globale, qu'ils cherchaient à décrire en suivant la tradition romantique et inspirés des théories

---

<sup>135</sup> Spix et Martius voyagent au Brésil de 1817 à 1820, en ramènent, entre autres, une collection de 6500 plantes, et leur contribution à la connaissance de la flore brésilienne sera précieuse dans le domaine de la botanique. Martius publiera, entre autres, *Nova genera et species plantarum brasiliensium* entre 1823 et 1832.

<sup>136</sup> Miguel Faria, « Brasil: visões europeias da América Lusitana », revue *Oceanos*, op. cit., p. 93.

<sup>137</sup> *Reise in Brasilien in den Jahren 1817 bis 1820*, Munich (1823-1831).

<sup>138</sup> Site [www.fapesp.br/publicacoes/flora/imgs/painel15.jpg](http://www.fapesp.br/publicacoes/flora/imgs/painel15.jpg).

<sup>139</sup> Les collections d'objets ethnographiques et de *naturalia* (spécimens et échantillons zoologiques, botaniques et géologiques) sont gardées dans des *Kunstammer*. Les Médicis à Florence et l'empereur Rodolphe, à Prague et à Vienne furent les premiers à entreprendre ces collections, puis le *Grünes Gewölbe* de Dresde créé par Auguste de Saxe servit de modèle à d'autres cabinets de curiosités en Allemagne et au Danemark. Certaines collections furent ouvertes très tôt au public, comme le musée de Ferrante Imperato à Naples. Pierre le Grand déclara lorsqu'il ouvrit sa *Kunstammer* de Saint-Petersbourg en 1714 qu'il voulait que le peuple regarde et s'instruise. Le contenu de la plupart de ces cabinets a été transféré dans des musées d'histoire et cabinets des estampes, créés pour passer à la classification, dans la ligne de l'empirisme du Siècle des Lumières. (Source Niels-Knud Liegbott, « Les cabinets de curiosités aux XVIe et XVIIe siècles en Europe », Revue électronique *Naturopa* N° 93, 2000, p. 20 à 22).

de Goethe. Ainsi, la *Métamorphose des plantes*, publiée en 1816 – soit trente ans après avoir été écrite - développe certaines découvertes que l'écrivain avait faites en Italie sur les processus des plantes, à travers des méthodes empiriques et spéculatives, toutefois en opposition avec celles de Maximilien<sup>140</sup>.

Le but du voyage scientifique du prince de Wied fut de donner à l'Europe une vision « renouvelée » du Brésil, car, après les incursions des Hollandais au XVIIIe siècle, un grand silence s'était établi, seulement brisé par les voyages de John Mawe<sup>141</sup> et de Wilhelm von Eschewege<sup>142</sup>. Le monde nouveau qu'il décrit, considéré, à juste titre, comme étrange et démesuré, doit, selon le naturaliste, être transmis à la manière d'un témoignage de « perceptions sensorielles » à travers des « images mentales » ; c'est ainsi que ses nombreuses illustrations tentent de clarifier sa narrative. Les iconographies présentées dans notre étude sont celles qui n'ont pas été « retouchées », puisque, dans l'édition finale destinée au public, c'est le propre frère du prince, Karl, qui s'est chargé de transformer et remodeler les dessins originaux pour une « harmonie généralisée »<sup>143</sup>.

Effectivement, comme le soulignent les auteurs des *Peintres voyageurs romantiques au Brésil*,

Marqués par une liberté pleine de grâce envers les canons et les règles de la composition, ces dessins traduisent l'éblouissement du naturaliste face à la nature paradisiaque et au contact avec l'homme dans son *état originel*. Mais leur spontanéité a été significativement gommée par des graveurs soucieux de les adapter à des standards plus conventionnels de représentation<sup>144</sup>.

C'est donc avec de nombreuses erreurs ethnologiques que les gravures ont été reproduites, et nous ne savons pas exactement si les originaux ont été entièrement levés *in loco* ou bien si la plupart, à peine ébauchés, furent plutôt exécutés de mémoire et remis plus tard au goût esthétique de l'époque.

---

<sup>140</sup> Ernest Pijning, "O ambiente científico da época", in *Oceanos, op.cit.*, p. 30 à 31.

<sup>141</sup> John Mawe, *Travels in the interior of Brazil* (1809-1810), Londres, 1812. (Bibliothèque de l'Alcazar, Marseille, cote 30 00 405).

<sup>142</sup> Wilhelm Eschewege, *Journal von Brasilien*, 1818, et son oeuvre majeure *Pluto Brasiliensis*, 2 tomes, E.D.U.S.P, Belo Horizonte, S. Paulo, 1978.

<sup>143</sup> Josef Röder, *Maximiliano Príncipe de Wied. Viagem ao Brasil 1815-1817*, Ed. Melhoramentos, São Paulo, 1969, p. 13.

<sup>144</sup> Valéria Piccoli, « La chronique des voyageurs », in *Les Voyageurs Romantiques, op.cit.*, p. 57.

Un nouveau *corpus* d'images s'établit au cours du XIXe siècle, qui nous donne à réaliser que, lentement, la représentation iconographique des végétaux, et en particulier des fruits brésiliens, est en train d'évoluer. Nous passons en effet de l'étude strictement scientifique, qui prétend d'abord cataloguer et ensuite dessiner (puisque l'accès aux objets s'en trouve empêché), à une véritable volonté d'explorer *in loco* la flore brésilienne. Cet engouement qui caractérisera le siècle romantique va aussi développer des traits particuliers dans le dessin et l'iconographie, à travers des artistes qui en donneront une image bien précise. De plus, toute une littérature « touristique » va commencer à voir le jour, à travers l'essor des voyages, tels les romans de Chateaubriand (*Atala* – 1801, ou *Voyage en Amérique* – 1827), annonçant la vague exotique et l'orientalisme mettant en exergue le « sauvage » et la nature.

Au début du XIXe siècle, on inventorie et on considère les plantes comme objet d'étude uniquement, sans se préoccuper de leur valeur artistique. En revanche, la période romantique voit se développer une perception des produits dans leur sens esthétique. Dans l'art, notamment à travers plusieurs œuvres intéressantes pour notre étude, ce moment est caractérisé par un mouvement qui va se diffuser largement dans toute l'Europe, le « pittoresque ». Karl Nebel, peintre et architecte, auteur du *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* (1836) a défini le monde comme « ...un enfant [dont] il faut frapper les sens si l'on veut attirer l'attention...<sup>145</sup> ».

Ce romantisme qui commence à poindre, dont l'influence sur les arts sera primordial jusqu'au XXe siècle, se retrouve largement dans les iconographies de fruits du Nouveau Monde : la substitution de la *raison* par le *sentiment* allait donner, entre passion et réalisme, une vie nouvelle au genre historique<sup>146</sup>. Après les études naturalistes du siècle précédent correspondant aux intérêts européens, où les habitants et les richesses naturelles américains retenaient l'attention comme sujets d'aspect exotique, les artistes voyageurs vont se passionner encore davantage pour les motifs pittoresques et les traditions populaires, devenus objet de travaux iconographiques historicistes.

---

<sup>145</sup> Pascal Mongne, « Imaginaire et réalité : l'imagerie du Mexique durant la première moitié du XIXe siècle », in *A la redécouverte des Amériques*, Michel Bertrand, Laurent Vidal, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002, p. 108.

<sup>146</sup> Pablo Diener et Maria de Fátima Costa, *A América de Rugendas*, Ed. Estação Liberdade, Kosmos Ed., São Paulo, 1999, p. 145.



Ainsi, c'est Diderot qui avait lancé très tôt la comparaison entre le jeu des comédiens et la « composition pittoresque<sup>147</sup> », repris par Théophile Gautier dans sa métaphore de la « trinité pittoresque<sup>148</sup> » désignant le dessin, le relief et la couleur. Pour décrire aussi une *instruction pittoresque*, c'est à dire, comme Stendhal lui-même attribuera les qualités de pittoresque à « propre au peintre », dans son « éducation *pittoresque* » qu'il commença à Florence<sup>149</sup>.

Will Munsters note encore que, dès le XVIIIe siècle, « le jardin pittoresque apparaît comme un domaine clos, où les éléments de la nature ont été arrangés par une main artiste ». C'est le signe d'un intérêt croissant pour la nature extérieure, en relation avec le terme anglais *romantic*, qui avait en revanche à cette époque le sens de « pittoresque », dans la description de sites montagneux et sauvages, bien avant de traduire un état de l'âme. Notions également synonymes de « mélancolique » et « romanesque », qui permettent « d'exprimer une vue, une scène d'objets, un paysage qui attachent les yeux et captivent l'imagination<sup>150</sup> ».

Voyons quelles applications ces théories ont eu sur l'art du XIXe siècle par rapport aux visées politiques d'un moment crucial de l'histoire, où les ressources du nouveau continent allaient être exploitées de façon systématique. L'iconographie jouera un rôle très spécial pour l'Europe autant que pour la colonie portugaise, qui désire valoriser son potentiel.

---

<sup>147</sup> Diderot, *Essai sur la peinture*, 1765.

<sup>148</sup> Cité par P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, 1874, t. XII, article « pittoresque », p. 1090.

<sup>149</sup> Will Munsters, *La poésie du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Librairie Droz, 1991, p. 32 à 33.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 56 à 59.

## **2- De l'image romantique**

Une fois oubliées les tentatives infructueuses, de la part des Français et des Hollandais aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, de coloniser une partie de cet immense territoire, l'objet de notre étude « renaît » au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; son intérêt gagne l'Europe une nouvelle fois. C'est en effet le moment où, après l'invasion de Lisbonne par les troupes napoléoniennes, la cour portugaise se réfugie à Rio de Janeiro et change le destin de sa colonie, comme nous en connaissons l'histoire.

Avec la libéralisation des échanges dès 1808 et l'ouverture du commerce à des pays tiers, les plantes et autres produits brésiliens circulent et continuent d'être acclimatés en Europe. La croissance de l'agriculture, favorisée par l'élargissement de ces échanges, stimule aussi le trafic des Noirs, encore en vigueur au Brésil, bien que cette même année la traite négrière ait été supprimée par l'Angleterre. (En revanche, en France, Napoléon venait de la rétablir en 1802, après sa suppression en 1793).

En 1810 est signé un traité de commerce avec l'Angleterre. L'annonce, en 1822, de la déclaration d'indépendance du Brésil par le prince régent D. Pedro (qui instaure une monarchie constitutionnelle), et donc la décision, unique, d'une cour européenne de se réfugier dans sa colonie la plus grande et la plus riche, viendront inverser les rapports de dépendance avec la métropole. C'est la révolution libérale portugaise de 1820 qui va rompre la tutelle anglaise établie à la suite de l'expulsion des envahisseurs en imposant le retour de D. João VI à Lisbonne. Le projet de réintroduire l'ancien système de monopole commercial avec les colonies accélère le processus d'indépendance du Brésil. L'invitation, en 1815, d'une mission d'artistes français se situe dans ce contexte historique, après la signature des accords de paix avec la France.

A partir de 1816, selon le vœu de D. João VI, à présent roi du Portugal et du Brésil, l'idée d'Alexandre de Humboldt de créer une Ecole Royale des Sciences, Arts et Métiers allait donner naissance à la Mission Artistique Française. Composée de l'architecte Granjean de Montigny (1776-1850) et du peintre Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), entre autres personnages qui joueraient un rôle décisif dans le développement de l'art brésilien, cette mission comprenait également le peintre d'histoire Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Celui-ci, bonapartiste de la première heure, vit, après la chute de Napoléon et le décès de son fils

unique, son destin prendre un tour particulier. Debret restera au Brésil et prendra part à tous les événements politiques qui auront lieu de 1816 à 1831, durée de son séjour : l'acclamation de D. João VI, la déclaration d'indépendance, le couronnement de D. Pedro, l'organisation de l'empire, l'abdication du premier empereur et l'acclamation de son fils D. Pedro II.

### *a) La mission artistique et civilisatrice*

Cette époque a vu immortaliser, pour un public français, la vie quotidienne brésilienne à un moment particulier de son histoire. Effectivement, entre 1808, lorsque la cour portugaise vint s'installer à Rio de Janeiro, et 1840, date de l'arrivée sur le trône de Pedro II, qui marqua le début de l'Empire du Brésil, l'unité nationale était en train de se dessiner. La centralisation politique et la maintenance du travail des esclaves, soutenue par les élites, continuaient un processus d'une société d'exploitation humaine. Toutefois, la nécessité de reconnaissance internationale se faisait impérieuse, pour construire l'identité encore fragile du nouvel Etat. La « monarchie sous les tropiques », continuait cependant à exploiter l'esclavagisme indigène.

Quant à l'iconographie des Noirs, elle est à cette époque toujours liée, comme nous l'avons vu plus haut, aux fruits tropicaux. Jean-Baptiste Debret fut sans doute l'un des peintres qui utilisa le plus souvent ce thème, et mit en scène nombre d'esclaves (dont certains libérés), avec des fruits brésiliens. L'ananas, la banane et la noix de cajou sont les plus représentatifs, et apparaissent comme « la saveur du Brésil » tandis que ses études naturalistes illustrent la végétation endémique.

Nous approfondirons l'étude de son œuvre par l'analyse de plusieurs tableaux, planches et dessins, tant l'artiste nous semble fondamental dans la compréhension de l'identité brésilienne et sa formation, que le peintre suivit pratiquement pas à pas au cours de son séjour de quinze années en divers endroits du Brésil. Ses propres paroles illustrent cette idée :

Je me propose de suivre dans cette œuvre le plan que la logique me traçait, c'est-à-dire, la marche progressive de la civilisation au Brésil<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> *Rio de Janeiro, cidade mestiça – Nascimento da imagem de uma nação*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, p. 7. (Traduit de *Rio de Janeiro, La ville métisse, Illustrations & commentaires de Jean Baptiste Debret* - Textes de Serge Gruzinski, Tierno Monénembo, Luiz Felipe de Alencastro réunis par Patrick Straumann, Ed. Chandeigne, 2001).

Dans son *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1816-1831, publié chez Firmin Didot Frères à Paris de 1834 à 1839)<sup>152</sup>, résultat des travaux d'études de la Mission Artistique Française<sup>153</sup> au Brésil, Debret nous offre de magnifiques illustrations romantiques des « vues » du pays à cette époque. La présence *in loco* du peintre témoigne d'un certain réalisme des faits. C'est la plus importante source iconographique de l'histoire brésilienne à l'époque de João VI (1767-1826) et Pedro Ier (1798-1834). Debret peut être considéré en cela comme un des premiers ethnologues, même si à cette époque le mot n'existait pas encore, mais son immense travail présente une imagerie que les Brésiliens reprirent à leur compte par la suite, et qui continue de symboliser leur peuple. Son succès fut donc bien postérieur à sa carrière car l'époque contemporaine brésilienne reconnaît aujourd'hui l'artiste comme la référence. Ce n'est toutefois qu'à partir de 1922, quand la Semaine d'Art moderne<sup>154</sup> commença à valoriser la culture brésilienne, que l'œuvre de Jean-Baptiste Debret fut pleinement acceptée dans tout son réalisme, car elle avait brisé l'idéal archaïsant du système luso-colonial pour introduire une conception de l'art résultant de la révolution de 1789<sup>155</sup>.

Dans l'ouvrage *Les peintres voyageurs romantiques au Brésil (1820-1870)*, Jorge Coli explique bien à quel phénomène nous avons affaire concernant la diffusion de la culture exotique : la démarche de la production d'images dans l'art brésilien comme témoignage « réaliste » de la colonie fut liée à la culture catholique des Portugais, jusqu'au XVIIIe siècle, à l'exception des Hollandais au XVIIe siècle<sup>156</sup>. Comme nous l'avons abordé plus haut par rapport à l'expédition de Maurice de Nassau, les Néerlandais produisirent en quelques années

---

<sup>152</sup> Cette œuvre comporte trois volumes : le premier est consacré au thème de l'Indien, avec trente-six dessins (1834) ; le second (1835) peint la société brésilienne en quarante-huit estampes qui reconstituent la vie sociale dans la province de Rio au cours des premières décennies du XIXe siècle ; quant au troisième (1839), il est consacré à l'étude de l'Histoire politique et religieuse et à celle des Beaux-Arts. Il comprend, outre des séries de portraits de la famille impériale et de personnages illustres, des images de fleurs et fruits brésiliens et des plans d'architecture.

<sup>153</sup> La Mission Artistique Française débuta en 1816. Sollicitée par le marquis de Marialva, ambassadeur extraordinaire du Prince Régent auprès de Louis XVIII, elle devait fonder l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Composée des peintres Nicolas-Antoine Taunay, peintre de paysages, son frère Auguste-Marie, sculpteur, de Jean-Baptiste Debret, peintre d'Histoire, de l'architecte Auguste Grandjean de Montigny, de Charles Pradier, graveur et d'Ovide, professeur de mécanique. Après la mort de leur mécène, le comte da Barca, en 1817, la colonie d'artistes connut bien des difficultés, aggravées par le décès de Joachim Lebreton, responsable de l'entreprise, en 1819. L'Académie fut finalement instaurée le 5 novembre 1826, Debret en étant l'un des professeurs. Afonso d'Escragnolle Taunay, l'un des descendants de la famille Taunay implantée au Brésil, publiera *A Missão Artística Francesa de 1816* (Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1983).

<sup>154</sup> En 1922, cette « *Semana de Arte Moderna* » instaure à São Paulo le début du Modernisme au Brésil, qui développera l'identité culturelle se démarquant des influences européennes, que ce soit dans le domaine littéraire ou pictural. Cet événement est considéré comme un repère dans l'histoire du pays, en raison de ses conséquences sur la vie artistique et sociale brésilienne durant tout le XXe siècle.

<sup>155</sup> Annie Bertrand, "Hôtel Debret, Rio de Janeiro", site Internet [www.adebpa.fr/Brasil04/debret.htm](http://www.adebpa.fr/Brasil04/debret.htm), p. 1.

<sup>156</sup> Jorge Coli, « Les artistes voyageurs et l'art brésilien », in *Les peintres voyageurs romantiques au Brésil (1820-1870)*, Musée de la Vie romantique, Collection Brasiliana, p. 75.

plus d'images, de tableaux et de gravures sur le monde tropical que les Lusitains n'en feraient en trois siècles. C'était une démarche de protestants, à caractère scientifique et pragmatique.

Une situation similaire s'installe au XIXe siècle, avec un imaginaire romantique et des ambitions élevées et épiques. En France, principalement, et parce que la culture française étend son influence par-delà l'Atlantique, l'enjeu politique est très important et l'image contient une portée identitaire forte. Les artistes, payés pour leur mission de divulgation du Nouveau Monde, devront rendre compte de certaines idées, à travers leurs œuvres.

A cet effet, le *Voyage pittoresque et historique au Brésil* correspond au goût de l'époque en matière de récit : l'Europe du début du XIXe siècle est avide de récits illustrés de voyages, d'exotisme et de cultures populaires<sup>157</sup>.

Malgré sa formation à l'école classique, Jean-Baptiste Debret oscille entre réalisme (dans l'observation de la nature, dont Diderot avait encouragé l'usage dans sa critique d'art de l'*Essai sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765 - 1876*), et exotisme romantique.

A ce propos, Jeanine Potelet affirme que la tendance à la recherche de la vérité, due à la montée de la civilisation scientifique et de la bourgeoisie au XIXe siècle, ainsi que le mouvement romantique, qui porte à la couleur locale et à l'exotisme un intérêt nouveau, influencent fortement le peintre. La finalité documentaire des illustrations « s'attache à la réalité la plus familière de la vie commune et domestique, qui n'est pas du domaine de la grande peinture d'histoire. [...] Toutefois, à ce réalisme essentiel [...] s'ajoute un idéalisme consubstantiel<sup>158</sup> ».

Les aquarelles composant cette œuvre représentent, peu après l'invention de la lithographie et juste avant la venue de l'ère photographique, un travail de « vocation documentaire », considérée précieuse, pour son témoignage d'une société qui, au moment de son indépendance politique, tentait de définir et d'exprimer sa singularité.

La peinture de genre devient alors la spécialité de Jean-Baptiste Debret qui reprit, pour la peinture, le projet littéraire de Ferdinand Denis<sup>159</sup>, dans « une intéressante nouveauté, soit une galerie expliquée de thèmes exotiques<sup>160</sup> ». Il semble que cet auteur soit à la source du romantisme brésilien, lorsqu'il publia les *Scènes de la Nature sous les Tropiques* en 1824, où il tente de « retracer à l'Européen les effets d'une nature encore vierge, les phénomènes

---

<sup>157</sup> A. Bertrand, *Ibid.*, p. 4.

<sup>158</sup> Jeanine Potelet, *Le Brésil vu par les voyageurs et les marins français, 1816-1840*, L'Harmattan, coll. « Recherches et Documents AMERIQUE LATINE », Paris, p. 207-209.

<sup>159</sup> Ferdinand Denis, *Scènes de la Nature sous les Tropiques et leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jozé Indio*, A Paris chez Louis Janet, 1824. Cet auteur, que nous avons évoqué plus haut concernant la diffusion d'œuvres fondamentales relatives à la connaissance du Brésil, joua un rôle important, bien que son séjour au Brésil ne dura de 1816 à 1820.

<sup>160</sup> Jean-Paul Duviols, en introduction de *Les Indiens du Brésil*, Paris, Chandeigne, 2005, p. 8.

produits par le climat [...], et faire connaître aux Européens le parti qu'ils peuvent tirer des grandes scènes dont ils n'ont souvent qu'une idée imparfaite<sup>161</sup> ».

C'est dans ce climat que la quête de l'identité nationale de la toute nouvelle monarchie commence à rechercher le dialogue avec le « regard étranger », qui jouera un rôle stratégique dans la production culturelle. L'ouverture du Brésil aux « nations amies » (la France de la Restauration et les pays de la Sainte Alliance) a pour objectif de faire un contrepoids stratégique à l'omniprésente influence anglaise<sup>162</sup>.

D'après le professeur d'histoire et d'économie Wilma Peres Costa, l'impressionnante durabilité des images produites pendant la période de 1816 à 1822, est le fait que cette production accompagne tout le processus de construction de l'Etat Impérial Brésilien du XIXe siècle, et même le dépasse. En effet, le rôle fondamental des récits de voyages prend sa légitimation dans le pouvoir qu'a l'Europe d'intégrer un pays dans le concert international des Etats nations. Le terme même de nation devient polysémique, en ajoutant un sens civique à son sens primitif ethno-culturel. Le voyageur européen, intellectuel spécifique, représente alors « l'ouvrier essentiel pour la construction d'un miroir à double face »<sup>163</sup>.

Les artistes français jouèrent effectivement, ainsi que le déclare Francisco Bethencourt,

un rôle majeur dans la phase finale de l'empire portugais et l'établissement de l'empire du Brésil. [...] Debret [a] inventé toute l'imagerie de la population brésilienne qui sera reproduite jusqu'à la fin du XIXe siècle. [...laissant] des centaines d'aquarelles précieuses qui ont contribué à créer une « peinture de moeurs », entre la caricature et le motif exotique. [II] n'a pas seulement dépeint les esclaves, les Indiens, les Portugais, les rues, les ports et les villes, contribuant à rendre une ambiance, il a aussi activement participé à la définition symbolique du [...] nouvel empire brésilien en 1822, après la déclaration de l'indépendance<sup>164</sup>.

De plus, l'iconographie développée à partir des années 1830, qui accompagne, dans une vision romantique, la lutte pour l'émancipation des Noirs, se réfère en quelque sorte (selon Louis-François de Tollenare, voyageur contemporain de Debret) à des tableaux de l'Antiquité païenne et biblique de maîtres du classicisme tels Nicolas Poussin ou Boucher, qu'il commente pour la beauté des « femmes portant sur la tête un vase de terre en forme

---

<sup>161</sup> “Brasil 500 anos, Obras relacionadas ao Descobrimento do Brasil”, PUC-RIO, site [www.puc-rio-dbd-brasil.org](http://www.puc-rio-dbd-brasil.org).

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 6

<sup>163</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>164</sup> Francisco Bethencourt, « Le Brésil face à la France », in *La France et le monde luso-brésilien : échanges et représentations (XVIe-XVIIIe siècles)*, CERHAC, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 33.

d'urne antique », leurs « vêtements succincts » qui « laissent apercevoir l'élégante rondeur de leurs bras et la souplesse de leur taille <sup>165</sup>», et où il retrouve dans les *Bergers d'Arcadie* d'un Le Lorrain, « la vigueur et la pulpe charnelle », la « joie de vivre » des Brésiliens, la source « d'une perfection formelle » qui « satisfait à la fois les sens et la raison <sup>166</sup> ».

Ce type d'idéal antique est particulièrement visible dans la gravure *Négresses libres vivant de leurs activités* (Doc. 19, p. 49 des annexes), où le porteur du panier de fruits nous offre un bel exemple de corps sculpté gracieux, dans l'effort de son travail quotidien, digne et stoïque, dont « la sérénité plastique tempère l'exotisme pittoresque des détails <sup>167</sup>».

Ainsi, on peut observer une similitude avec la *Femme Noire* d'Albert Ekchout, dont la posture serait reprise dans certains éléments décoratifs de l'époque victorienne, où les « porteuses » sont représentées de cette façon. Cet idéal, déjà évoqué chez le peintre hollandais, dans une analyse de Gilberto Freyre datant des années 1930, offre une similitude de caractéristiques avec le tableau d'Ekchout, dans le métissage des objets, y compris dans les produits de la terre.

Par ailleurs, ce thème des fruits tropicaux associé aux indigènes se retrouve dans les « Indiennes *Bogres* » (Doc. 18, p. 47) de Debret, montrées sous un jour épique malgré les souffrances endurées par l'esclavage, la « pacification » et les tentatives d'intégration de ce peuple dans la société brésilienne au XIXe siècle. Le peintre a préféré les présenter peut-être dans la vision rousseauiste du « bon sauvage » cueillant tranquillement des goyaves, bien que l'analyse d'Annie Bertrand au sujet de la pertinence ethnographique des illustrations des Indiens révèle une documentation contestable. Effectivement, les voyages de Debret parmi les populations indigènes ne furent pas suffisamment longs pour une reproduction graphique des éléments de la culture matérielle qui « ne semble servir qu'à accentuer le primitivisme des coutumes <sup>168</sup> ». Malgré ses qualités esthétiques indéniables, « on ne retrouve pas dans ses dessins l'idéalisation romantique du sauvage américain, telle qu'on la retrouve chez Rousseau [...], le bon sauvage, plus libre et plus heureux que les hommes civilisés <sup>169</sup> ».

En outre, on peut voir dans cette représentation d'indigènes américaines le mythe récurrent des Amazones, caractérisées par leur sensualité, leur force, leur beauté et leur

---

<sup>165</sup> Tollenare, *Notes dominicales prises pendant un voyage au Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818*. Edition et commentaire du ms.3434 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève par Léon Bourdon. Paris, PUF, 1971, 1972, 1973, 3 vols.

<sup>166</sup> J. Potelet, *op. cit.*, p. 204-209.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> A. Bertrand, *op. cit.* p. 5.

<sup>169</sup> *Ibid.*

férocité. En cela, le discours fondateur de l'identité brésilienne se retrouve à travers « l'indistinction entre imagination, imaginaire et réalité <sup>170</sup> ».

D'autre part, le traitement du thème de la nature et du fruit par l'artiste nous informe sur le souci de placer la végétation dans un but d'utilité scientifique, permettant de présenter au lecteur européen une « encyclopédie » illustrée du Brésil. En effet, la réalité brésilienne doit être esthétiquement, picturalement, et enfin littérairement acceptable au regard européen. A cet égard, le peintre s'est en grande partie inspiré des collections du musée impérial d'Histoire Naturelle de Rio de Janeiro, et a donc effectué un travail de reconstruction de cette nature paradisiaque et de ses habitants<sup>171</sup>, « ces antiques familles d'indigènes conservées dans leur état primitif, heureuses de vivre sous une douce température et d'y confondre les saisons qui offrent sans interruption mille espèces de fruits et constamment des plantes vigoureuses<sup>172</sup> ».

En revanche, les planches naturalistes des études de fruits (voir Doc. 26, 27, 28 et 29, p. 55 des annexes) sont parfaitement représentées, dans la ligne traditionnelle des botanistes. Les aquarelles dénotent la nature romantique du style artistique, dans les tons pastel des couleurs. Toutefois, comme le souligne Mario Carelli,

Son œuvre ne se limitait pas à une vision anecdotique d'une réalité exotique, elle proposait un regard classificateur de ce qu'il voyait [en étendant] un souci de la taxinomie non seulement à la flore et à la faune mais encore aux ethnies indiennes et aux nations africaines<sup>173</sup>.

Ceci est illustré en particulier dans la peinture *Fruits du Nouveau Monde* (Doc. 17, p. 46). Le soin apporté au réalisme, le souci de placer les végétaux les uns par rapport aux autres, avec l'explication détaillée de leurs diverses utilisations (tome III), montrent la volonté documentaire de l'artiste.

De même, le *Bananier* (Doc. 25, p. 55), est accompagné de commentaires sur les qualités médicinales et nutritionnelles du fruit (voir *Les Indiens du Brésil*, Paris, Chandeigne, 2005, p. 140).

---

<sup>170</sup> Eni Puccinelli Orlandi, « Les discours fondateurs de la brésilienneté », in *Naissance du Brésil moderne. 1500-1808*, Centre d'Etudes sur le Brésil (sous la dir. de K. de Queiros Mattoso, I. Muzart - Fonseca dos Santos et D. Rolland), XXe colloque de l'Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne, 4 et 5 mars 1997 en Sorbonne, p. 136.

<sup>171</sup> X. P. Guiochon, « Le Brésil face au regard artistique français : Debret et la mission artistique française de 1816 », in *Cahiers du Brésil Contemporain*, 1994, n° 23-24, p. 39-58.

<sup>172</sup> J. B. Debret, *Voyage pittoresque...*, tome premier, introduction, p. III.

<sup>173</sup> M. Carelli, « Apogée de la culture française et redécouverte du Brésil en France » in *France-Brésil : bilan pour une relance* (M. Carelli, H. Théry et A. Zantman), Ed. Entente, 1987, p. 132.





***Bananier (musa) (Tome III du Voyage Pittoresque...)***

Ce fruit représente, dans l'alimentation brésilienne, une importante source nutritive depuis les premiers temps de son introduction. Les observations de Marcgrave et Piso, qui avaient déjà trouvé ce végétal utilisé par les Indiens brésiliens dans les années 1648 – *Historia Naturalis Brasiliae* -, nous renseignent sur sa récurrence. Les notions liées à son iconographie seront souvent associées à la sensualité tropicale et ses symboles repris jusqu'au XXe siècle, autant par les Européens (notamment à travers l'artiste Joséphine Baker) que par les Brésiliens (entre autres chez Carmen Miranda, que notre analyse ne saurait ignorer par rapport aux stéréotypes que véhicula la culture brésilienne).

Pour revenir au peintre français, et en ce qui concerne ses représentations du travail des Noirs, on observe une série pléthorique de scènes qui montrent les femmes et les fruits exotiques dans des « mises en situation » des personnages. C'est le cas de l'aquarelle *Négresse tatouée vendant des noix de cajou* (Doc. 20, p. 50), illustrant des pratiques que le peintre avait à cœur de présenter car elles symbolisaient les traditions africaines perdurant, même avec l'intégration partielle ou totale que les Noirs opéreront au cours des décennies suivantes.

Ainsi que Xavier Guiochon le note,

Debret perçoit derrière la pratique du tatouage la stratégie culturelle et donc la marque d'une dynamique identitaire, décelant, consciemment ou inconsciemment, la constitution de « lieux de mémoires » qui visent à assurer au Noir, sinon la conservation, du moins la possible reconquête d'une identité et d'une mémoire africaines<sup>174</sup>.

D'ailleurs, Debret a aussi dessiné les plantes utilisées par les indigènes pour exécuter les tatouages, et dont les esclaves se servirent certainement dans la continuité de leurs pratiques ancestrales.

A cet effet, Marie-Monique Bernard, dans son analyse de l'approche du paysage brésilien chez Debret, note que « la vision fragmentaire est compensée par un véritable regard naturaliste dans la tradition de Buffon ; les planches présentent des gros plans sur les différentes plantes sauvages : des fruits dont le jus sert à faire les tatouages comme le *jénipape* pour le noir et l'*urucu* qui donne une teinture rouge jaune (I, 31)<sup>175</sup>».



*Plantes pour tatouages (tome III du Voyage Pittoresque...)*

<sup>174</sup> X. Guiochon, *op. cit.*, p. 52.

<sup>175</sup> M. Monique Bernard, « Le voyage pittoresque au Brésil de J. B. Debret » in *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage* (Etudes réunies par François Moureau), Paris, Klincksieck, 1995, p. 169.

Le Doc. 21 (p. 51), *Dia Dentrudo (Scène de Carnaval)*, représente, lui, une scène qui était fréquente à l'époque, mais qui disparaîtra du Carnaval à la fin du XIXe siècle. Ici, la Noire porte les provisions de fruits qu'elle a faites pour son maître, mais se trouve en difficultés car elle est assaillie par les jeunes garçons qui lui lancent des « citrons parfumés » (« *limões de cheiro* »). Cette scène est célèbre car particulièrement symbolique d'un temps déterminé, et, par ses couleurs gaies et le mouvement imprimé qui donne un aspect assez caricatural des esclaves (fait rare par ailleurs, chez le peintre), elle coupe un peu avec la tonalité coutumière plus sérieuse des autres représentations. Malgré tout, les fruits (citrons « odorants » et broméliacée du panier à provisions) sont encore là pour nous rappeler les stéréotypes du Brésil. Rappelons que ce fruit vient d'Europe, mais il était déjà fréquemment utilisé dans la vie quotidienne des Brésiliens.

Quant au *Collier de fer* (Doc. 22, p. 52), cette gravure, de facture beaucoup plus grave, nous replonge dans l'univers pitoyable des esclaves fugitifs. La posture digne de la *quitandeira* montre les canons néo-classiques que l'artiste continuait d'utiliser, et, alliée au style romantique de l'interprétation des pratiques esclavagistes, donne une image qui efface, peut-être consciemment, les réalités de la vie quotidienne des habitants noirs à Rio<sup>176</sup>.

La présence des fruits accentue ce phénomène, car, bien qu'ici la marchande ne soit pas une belle et sensuelle jeune fille, on note cependant, à la gauche de la représentation, une domestique noire choisissant des pastèques dans la corbeille du jeune vendeur. Cet aspect symbolique du couple, dans la robe rose et les bijoux de la servante, sa tenue soignée, et le torse nu de l'esclave évoquant une belle santé, gomme un peu la violence de la scène, adoucie par les fruits. L'ambiguïté est ainsi rendue dans le paradoxe entre l'érotisme évoqué subtilement, présentant un côté idyllique dans son esthétique, et la cruauté des châtiments réservés aux Noirs, réalité bien illustrée par l'artiste.

En ce qui concerne les coutumes des esclaves, Debret observe aussi les musiciens qui, dans la rue, s'adonnent à leurs pratiques. *Le Vieil Orphée Africain* (Doc. 23, p.53) offre un bel exemple d'analyse de la musique qui « apparaît comme un instrument de reconquête sociale et culturelle, et, plus encore, un refuge identitaire et affectif face à la situation de dépendance sociale et juridique quotidienne<sup>177</sup> ». Les porteuses de paniers entourent le musicien et renforcent la structure identitaire des Noirs et la symbolique exotique des fruits du pays.

---

<sup>176</sup> X. P. Guiochon, *op. cit.*, p. 54.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 52.

La posture de la population afro-brésilienne face à la fête marque ainsi la dynamique des Noirs assimilés par la culture du Brésil, révélant dans cette planche les instruments traditionnels (*marimba* et *oringo*), selon X. Guiochon<sup>178</sup>.

Enfin, le célèbre *Dîner brésilien* (Doc. 24, p. 54) caricature de façon discrète la domination des maîtres blancs et surtout leur manque de dignité, comparés à l'allure noble des serviteurs. Les fruits (probablement des oranges) marquent seulement un aspect de l'alimentation quotidienne des Brésiliens, et leur présence caractérise une table qui ne saurait exister sans eux. Bien que l'orange symbolise l'Europe, elle est ici assimilée à la culture brésilienne, car sa production augmentera considérablement au cours des décennies suivantes, jusqu'à devenir même actuellement l'une des plus importantes cultures du pays et représenter une part considérable des exportations. Cette aquarelle très représentative de la société brésilienne de l'époque a été l'une des plus diffusées.

L'accueil mitigé de cette œuvre par les élites brésiliennes a montré que Debret avait bien touché un point sensible dans la société esclavagiste du récent « empire sous les Tropiques ». Pourtant la position ambiguë du peintre contient les limites de la représentation de thèmes où il exprime une amplification des qualités physiques et morales des nouveaux « héros » romantiques, que ce soit l'Indien ou le Noir.

C'est donc à travers la volonté de donner une vision particulière de ce pays que des artistes européens tels que J. B. Debret ont constitué ces images, emblématiques du rêve du retour aux origines car, comme le souligne Xavier Guiochon, en tant que « peintre philosophe », il a conçu son ouvrage selon une pente symbolique, influencé par les œuvres de Chateaubriand (*Atala* et surtout les *Natchez*, 1826). Cela offrira aux Brésiliens un « nouveau héros constitutif du nationalisme brésilien [pour ce qui est de l'Indien, annonçant], les œuvres d'un José Gonçalves de Magalhães ou de José de Alencar, qui exalteront cette figure emblématique d'une terre régénératrice vue comme un Eldorado<sup>179</sup> ».

Dans l'examen d'un autre « cas » artistique, celui de J. M. Rugendas, nous pouvons pousser plus loin notre analyse des iconographies de fruits issues d'Européens, mais dont le résultat n'aboutira pas au même succès, en France et au Brésil. Nous devons effectivement

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> X. P. Guiochon, *op. cit.*, p. 50.

marquer une différence de réception de l'œuvre de Debret, qui attendra 1939, avec le collectionneur Raymundo de Castro Maya<sup>180</sup> pour être enfin diffusée dans son intégralité.

En effet, au Brésil, l'accueil du *Voyage pittoresque...* fut réservé, surtout concernant le deuxième volume consacré aux esclaves : le réalisme de ses descriptions choque les classiques, et, bien que le « peintre philosophe » ne fasse pas partie des abolitionnistes, il montre au travers de ses tableaux le malaise qu'il ressentait face aux pratiques coloniales esclavagistes. Toutefois, ses gravures – dont la plupart des originales sont aux Museus Castro Maya à Rio de Janeiro – ont marqué si profondément l'imaginaire brésilien qu'elles ont servi autant à illustrer des manuels scolaires qu'à inspirer des thèmes de défilés pour les écoles de samba<sup>181</sup>.

En France, toutefois, l'anonymat dans lequel J. B. Debret est resté pendant plus d'un siècle est révélateur de son échec commercial (une grande partie des documents étant passée au pilon), et le rachat de toute une collection par un Brésilien montre la valeur que cette œuvre a prise dans la culture brésilienne. Aujourd'hui, de telles gravures sont très recherchées, elles font partie de l'identité du pays et sont devenues des symboles. La place des fruits y est particulièrement importante (environ quarante pour cent des illustrations comportent des représentations de végétaux, souvent associés aux femmes esclaves).

### ***b) Du pittoresque à « l'état d'âme »***

Johann Moritz Rugendas (1802-1858 - voir biographie en annexe p. 58) fut l'un des artistes qui, dans le sillage de Maximilien, a voyagé au Brésil, et composé une sorte de recueil illustré, mais cette fois-ci de façon différente. Bien que l'esprit scientifique d'influence « humboldtienne » soit aussi présent chez Rugendas -c'est d'ailleurs grâce au savant que le peintre publiera, entre 1827 et 1835, son *Malerische Reise in Brasilien*<sup>182</sup>-, ses représentations romantiques, sans rien enlever à l'indéniable talent du peintre, souffrent du processus de « transformation » du pays par l'artiste. En effet, Rugendas est l'un des précurseurs de la

---

<sup>180</sup> R. O. de Castro Maya (1894-1968), riche collectionneur qui contacta à Paris en 1939 le marchand d'art Robert Heymann (qui connaissait les descendants de Debret) et racheta une série d'aquarelles, aujourd'hui partie intégrante du Musée de la Chácara do Ceú. Ces iconographies deviendront à partir de cette époque des icônes de la civilisation brésilienne.

<sup>181</sup> *Les peintres voyageurs...*, *op.cit.* p. 58.

<sup>182</sup> *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, Engelmann et Cie, 1835. (BNF, cote : gr.fol.Px 186 / Alcazar Marseille, cote : XC 681). La traduction française en fut donnée par Marie-Philippe-Aimé de Golbery.

peinture romantique en Amérique, qui influencèrent au travers de leurs œuvres la conception que les Américains eurent d'eux-mêmes.

C'est par l'intermédiaire de relations familiales que le jeune Rugendas rencontre le naturaliste russo-allemand Georg Heinrich von Langsdorff<sup>183</sup>. Celui-ci l'engage pour sa grande expédition au Brésil en tant qu'artiste au service des sciences, de 1822 à 1824, en compagnie d'Adrien Taunay et d'Hercule Florence<sup>184</sup>. De retour en Europe en 1825, le romantique peintre (qui s'était brusquement retiré de l'expédition, en profond désaccord avec son employeur) commence une carrière de paysagiste en illustrant la *Géographie des Plantes* de Humboldt. Après un séjour en Italie dans les années 1829-31, il confronte alors son expérience brésilienne et l'héritage pictural européen, riche de thèmes exotiques. Utilisant les moyens traditionnels du paysagisme idéal de l'école baroque, il compose plus selon « la manifestation d'un désir que l'illustration du monde naturel<sup>185</sup> ».

Dans ce *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Rugendas s'est plié aux exigences d'un public avide de pittoresque. De l'italien *pittoresco* (de *pittore* : peinture), ce terme désigne le charme, l'originalité et l'attrait d'un paysage ou d'une scène ; en littérature, c'est la qualité d'une description qui exprime la réalité avec vivacité et couleur. L'exotisme, selon Jean-Marc Moura, se caractérise souvent par la recherche du pittoresque des espaces non européens, dont la fameuse « couleur locale » est jusqu'à nos jours représentative<sup>186</sup>. La mode en fut lancée

---

<sup>183</sup> Baron Georg Heinrich von Langsdorff (1774 -1852), médecin et explorateur allemand.

Après son diplôme en médecine à l'[Université de Göttingen](#), il part au [Portugal](#) en tant que médecin du prince [Christian de Waldeck](#). En 1802, il repart en Allemagne et se joint à une expédition russe pour faire une circum-navigation du globe. En 1803 il arrive dans l'île de [Santa Catarina](#), où il reste jusqu'en 1804 et collectionne les spécimens. Il publie en collaboration avec F.D.L. von Fischer *Plantes recueillies pendant le voyage des Russes autour du Monde*. Il abandonne l'expédition au [Kamtchatka](#). Nommé par Alexandre Ier consul de Russie à Rio de Janeiro en 1813, il repart en Europe en 1820 et publie en 1821 *Bemerkungen über Brasilien ... mit gewissenhafter Belehrung , für auswandernde Deutsche* (Heidelberg, Karl Gross), traduit en portugais par A. M. de Sampaio par *Memórias sobre o Brasil para servir de guia àquelles que nelle se deseão estabelecer* (Rio, Silva Porto, 1822) [*Mémoires sur le Brésil pour servir de guide à ceux qui veulent s'y établir*]. Il réalise une expédition en 1825 sur le fleuve Tietê avec comme dessinateurs Rugendas et Hercule Florence. C'est lors de la seconde partie de l'expédition de 1826 à 1829, au Pará, au cours de laquelle l'équipe est confrontée à de nombreuses difficultés, qu'il perd la mémoire et où l'expédition retourne à Rio de Janeiro. Il meurt en Allemagne en 1852. Avec la création de l'Association Internationale des Etudes Langsdorff (AIEL), en 1990, les informations sur cette expédition sont à présent disponibles à la Casa de Oswaldo Cruz, à Rio de Janeiro, et au Centre de Mémoire de la [Unicamp](#) (CMU), à [Campinas](#), [São Paulo](#). Les journaux de Langsdorff ont été publiés en trois volumes, par FIOCRUZ et un documentaire a été réalisé entre 1999 e 2000, pour la [Discovery Channel](#), avec la participation de l'arrière-petite-fille d'[Hercule Florence](#).

<sup>184</sup> Hercule Florence est un autre voyageur dont les illustrations méritent d'être soulignées. Né en 1804, cet artiste vient au Brésil à l'âge de vingt ans, comme second dessinateur de l'expédition Langsdorff de septembre 1825 à mars 1829. Vers 1832, il sera l'un des premiers à fixer des images dans une chambre obscure sur des papiers préparés avec du nitrate d'argent, précédant Niepce et Daguerre, inventeurs « officiels » de la photographie.

<sup>185</sup> Pablo Diener et Maria de Fátima Costa, *A América de Rugendas, Obras e Documentos*, São Paulo, Kosmos, 1999, p. 16 à 20.

<sup>186</sup> J. M. Moura, *op.cit.*, p. 194.

vers 1820 par le baron Taylor et Charles Nodier, avec le premier volume des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, « ambitieux et nostalgique inventaire d'un pays en train de construire sa modernité sur les ruines d'un passé à saisir d'urgence par le trait du dessinateur <sup>187</sup> ».

Il s'agit donc d'une très belle œuvre, mais loin d'un livre à caractère documentaire : d'âme commerciale, Rugendas a fait des concessions en utilisant du matériel de seconde main. Ce n'est pas un portrait fidèle, mais une vision poétique du pays, confie Pablo Diener dans l'article consacré à la récente publication de l'ouvrage qui analyse très en détail toute l'œuvre de l'artiste<sup>188</sup>. Son humanisme est en effet lié à celui de Rousseau, dans l'appréhension du « bon sauvage ».

Dans les gravures présentées en annexe, le *Jeu de Capoeira* (1828, Doc. 30, p. 61) et les *Négresses de Rio de Janeiro* (1835) (ou *Deux femmes avec enfant*, Doc. 31, p. 63), montrent des esclaves « semi-libérées », avec leurs paniers de fruits (l'une porte des chaussures, l'autre pas). La représentation iconographique correspond en effet à un certain idéal : avec la « mission civilisatrice » qui prônait une volonté de faire accéder aux sociétés archaïques le progrès dont jouissaient les pays riches, le « sauvage » allégorique des philosophes des Lumières devient un personnage romanesque. La peinture de la nature exotique est donc mise en valeur, annonçant les conceptions politiques et morales qui accompagneront l'expansion coloniale au cours du XIXe siècle<sup>189</sup>.

Dans la première lithographie, (Doc. 30, p. 61), les *quitandeiras* noires assistent aux danses auxquelles se livrent les esclaves après le travail, ou bien, dans la seconde (Doc. 31, p. 63), bavardent paisiblement sur le haut d'un *morro*, l'un de ces mornes qui jalonnent la ville de Rio, et où s'étendent à perte de vue les *favelas* actuelles. Les fruits brésiliens, en « décor », où les ananas trônent toujours, paraissent comme assimilés à la tête de celles qui le portent et font désormais partie de l'imagerie récurrente qui se répandra longtemps.

Nous pouvons comparer, chez Rugendas comme pour Jean-Baptiste Debret, une certaine similitude dans l'idéal de représentation, même si la technique du dessin comporte, elle, deux façons distinctes d'opérer. En effet, on retrouve chez le second ce que Janine Potelet énonce en ce qui concerne le premier :

---

<sup>187</sup> François Moureau, «Le Brésil pittoresque de Jean-Baptiste Debret», in *Modèles politiques et culturels au Brésil. Emprunts, adaptations, rejets. XIXe et XXe siècles* (sous la dir. de K. de Queiros Mattoso et al.), Paris-Sorbonne, 2003, p. 96.

<sup>188</sup> Pablo Diener et Maria de Fatima Costa, *Rugendas e o Brasil*, São Paulo, Capivara ed., 2002. (site [www.capivaraeditora.com.br/rugendas.htm](http://www.capivaraeditora.com.br/rugendas.htm)).

<sup>189</sup> S. Howlet, *Etude sur Le Bon Sauvage*, Paris, Ellipses, coll. Résonances, 1995, p. 36-37.

...l'accent est mis sur la prestance des esclaves hommes et la grâce soignée des femmes [...] Un décor heureusement établi environne les personnages dans les scènes d'extérieur [...] L'horizon est tissé du fin grément des grands voiliers ou de bouquets de palmiers [...] La perspective atmosphérique ainsi que les éléments du paysage ajoutent de la vie au tableau, tandis que le calme équilibre des lignes lui donne un accent de grandeur et d'harmonie<sup>190</sup>.

Ces affirmations se vérifient particulièrement dans l'illustration précédemment citée, où les *Deux femmes* sont placées au sommet d'une colline. Les drapés de leurs robes forment une composition de style classique d'inspiration antique. Le paysage de fond discret met en valeur la simplicité de la nature alentour, et rehausse le panier de fruits exotiques ainsi que le bananier derrière elles.

Cette illustration romantique des fruits brésiliens découle tout naturellement de l'idéologie en vogue d'une période qui met en valeur la culture « métisse ». On commence en effet, dès les années 1820-1830, à se prendre de passion pour tout ce qui vient d'Orient. D'ailleurs, le « mal du siècle » et le goût de l'Ailleurs font de l'exotisme une mode : Rugendas, selon ses origines germaniques, n'échappent pas au *Fernweh*, cette nostalgie de l'éloignement, développée par les expéditions illustrées de voyageurs comme Cook, Bougainville et Humboldt. La ville de Munich, où il habite, est aussi celle qui a vu revenir Spix et Martius de leur fabuleux séjour en terre brésilienne<sup>191</sup>.

Dans la poétique du pittoresque, l'époque est marquée considérablement par la publication des *Orientales* de Victor Hugo en 1829<sup>192</sup>, poèmes où le charme de l'exotisme nord-africain est exalté. C'est l'évocation, « par le mode lyrique, de la nostalgie du Noir infortuné dans son exil. L'image romantique découvre les richesses de [son] âme, la sensibilité dans ses élans [et l'] impose comme modèle humain à l'estime et la sympathie<sup>193</sup>.

La démocratisation de l'édition abondamment illustrée donnera de très beaux exemples tels que Curmer avec le *Paul et Virginie* ou le célèbre Gustave Doré et ses gravures sur bois<sup>194</sup>.

Pour reprendre l'œuvre d'Albert Eckhout, la *Femme Noire*, mi-Africaine, mi-Brésilienne, celle-ci montre un paysage du Nord-Est et des fruits typiquement brésiliens, mais

---

<sup>190</sup> J. Potelet, *op. cit.*, p. 209-210.

<sup>191</sup> Diener et Costa, *op. cit.*, p. 31.

<sup>192</sup> Ce courant orientaliste, relancé par la campagne d'Égypte de Napoléon, aura en France des retombées artistiques extraordinaires, dont l'aboutissement sera le remarquable *Bain turc* d'Ingres (1862). D'autres peintres tels Géricault et Delacroix sont les maîtres incontestables de la représentation de belles Orientales, tandis que l'Anglais Richard Parkes Bonington développe, à la suite de Taylor et Nodier, les lithographies romantiques inspirées de thèmes littéraires comme ceux d'Hugo, Shakespeare ou Goethe.

<sup>193</sup> J. Potelet, *op. cit.*, p. 219.

<sup>194</sup> Jean Adhémar, *La gravure*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, p. 91-92.



présente finalement un tableau « métissé » de plusieurs valeurs différentes. Dans les représentations de Rugendas, l'annonce d'une culture fortement mixée allait se révéler d'avant-garde, et sera reprise par Gilberto Freyre dans les années 1930, au moment du bouleversement culturel au Brésil. Les marchandes de fruits, Noires ou Mulâtres, seront à la base de l'analyse de l'historien, et, mêlant dans une sensualité tropicale leurs activités à leur propre état en continuelle évolution, constitueront jusqu'au XXe siècle l'identité du pays, aux yeux mêmes des artistes brésiliens, qui se réapproprièrent les symboles iconographiques établis par les Romantiques.

Le monde du travail, mais aussi les moments de détente des esclaves, appréhendés dans leur humanité, évoquent le respect avec lequel l'artiste allemand traite les personnages brésiliens, dans un souci d'immortaliser des scènes, certes exotiques par leur cadre, mais dont la « réalité brésilienne porte plutôt sur plusieurs rapports et interactions que sur une relation de domination violente et unilatérale »<sup>195</sup>.

Pour revenir à l'analyse du Doc. 30, l'artiste bavarois a donc placé, à travers cette lithographie du *Jeu de Capoeira*, une double référence culturelle, le « sport national brésilien » qui sera développé au moment d'une revendication de l'identité du pays, et l'iconographie traditionnelle des fruits tropicaux liée au peuple africain.

La présence du Noir dans les récits de voyages publiés à partir de 1830 annonce la vision subjective et le lyrisme qui rattachent ces ouvrages au goût romantique : *Un souvenir du Brésil* (Th. Lacordaire – 1832) ; *Le voyageur Poète ou Souvenirs d'un Français dans un coin des deux mondes* (Furcy de Brémoy – 1833) ; *Un Nègre de la tribu de Zuengas, souvenir de Saint-Paul (Brésil)* (M.C. Genoux – 1836)<sup>196</sup>.

Malgré cela, de 1831 à 1889, la culture du café se développe (instaurée par D. Pedro II), faisant appel au travail des esclaves, comme dans les plantations de canne à sucre ou pour l'extraction de l'or aux siècles précédents. Cette nouvelle source de richesse sera l'objet de représentations fréquentes, dont cette *Récolte de café* (Doc. 32, p. 65) que peint Rugendas en 1836. En effet, la région de Rio de Janeiro voit littéralement l'envahissement de la culture caféière, due à la hausse des prix du produit déjà entre 1817 et 1921, liée à la demande prodigieuse manifestée pour cette denrée en Europe dès le rétablissement de la paix en 1815. (On passe en l'espace de sept ans de 6.154.173 kg. à 25.428.049 kg.)<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> Sandra Jatahy Pesavento, «La découverte du Brésil africain dans l'œuvre du sociologue Gilberto Freyre», in « L'expérience métisse », *op. cit.*, p. 31.

<sup>196</sup> J. Potelet, *op. cit.*, p. 212.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

Cette iconographie du café sera l'un des thèmes symboliques de peintres brésiliens, que nous étudierons plus loin, par rapport aux réappropriations identitaires des végétaux.

Les ananas, en exergue au premier plan de cette *Récolte de café*, font partie des compositions traditionnelles dans la représentation européenne des paysages brésiliens, nous l'avons vu, depuis le début de l'iconographie tropicale. Comme dans la pure tradition des premiers tableaux paysagistes hollandais, ils forment, avec le cactus et l'aloès, un décor soigneusement arrangé. De même que Debret l'avait déjà décrit dans une planche sur le bananier, et selon la coutume indigène, des feuilles de bananier sont placées en une sorte de cabane, où les Blancs peuvent s'abriter, sans doute, du soleil tropical implacable. Cette iconographie annonce à nouveau les stéréotypes divulgués, et qui, sans ôter la valeur artistique de l'illustration, met en évidence ses symboles.

Dans la planche *Vente à Recife* (Doc. 38, p. 66), on aperçoit déjà cependant le thème du métissage social et racial, dans la présentation des personnages qui composent cette gravure. Certaines porteuses de paniers possèdent des chaussures, d'autres non. Des Blancs apparaissent, que ce soit un père pèlerin ou des clients du commerce se mêlant aux vendeuses de fruits et autres végétaux.

Une autre illustration montrant les fruits exotiques et la vie quotidienne des Noirs, *Habitation de Nègres* (Doc. 33, p. 65), présente, outre des arbres fruitiers (papayer, bananiers), des ananas poussant dans une jardinière, près de laquelle passent un homme et un enfant qui portent des noix de coco. Ici, le groupe de Noirs, probablement une famille (on note la présence d'enfants) occupant la petite case recouverte de végétation, ne travaille pas mais profite d'un moment de détente, l'un fumant, un autre dormant à même le sol ou encore un troisième confectionnant une natte de paille. Les symboles de la nature brésilienne sont donc bien là. En outre, le commentaire de l'auteur au sujet des coutumes du pays nous indique (à l'instar de Debret dans ses « explications »), que beaucoup d'esclaves libérés habitent sur une petite parcelle voisine de la *fazenda* où ils travaillent, et cultivent leur propre nourriture. C'est apparemment le cas dans cette gravure.

Cet exemple est renouvelé dans l'illustration du *Lundu*, (Doc. 39, p. 66), sorte de danse et de chant, métissage musical entre la tradition portugaise et les nouvelles pratiques artistiques brésiliennes. Ici, la petite maison entourée de bananiers et de papayers sert de décor à l'activité des personnages, de diverses origines raciales, dans des postures très sensuelles ; tandis que les paniers de fruits, en évidence au premier plan ou sur la tête de l'une des femmes, rappellent la fonction décorative en même temps que nourricière des végétaux.

Les arbres fruitiers sont ainsi fréquemment représentés, car ce n'est pas seulement le produit vendu qui est mis en exergue, mais aussi la nature à l'état « brut », dans sa beauté sauvage.

En revanche, la planche *Marché de la baie des Mineiros* (Doc. 34, p. 66) montre sur fond de voiles dans le port, un marché où plusieurs vendeuses de fruits, dont certaines installées par terre, offrent sur de grands plateaux leurs marchandises aux marins. On distingue des ananas, jaques, bananes, caramboles, pour la plupart. Cette image de marché restera un stéréotype jusqu'au XXe siècle, avec la belle mulâtresse et ses fruits succulents qui sont toujours associés à la sensualité tropicale des pays exotiques.

Pourtant, une autre lithographie montre un type de marché différent, celui des esclaves (Doc. 40, p. 66). Ici, on aperçoit au fond, assise près de la sortie de la salle où sont installés les esclaves, la marchande de fruits avec son panier sur les genoux.

Le Doc. 36, *Indiens dans leur cabane* (p. 66) est l'une des plus belles et romantiques représentations d'Indiens guaranis dans leurs activités. Ici, certains sont occupés à préparer à manger, d'autres se reposent, l'un d'eux revient de la chasse et en a ramené un jaguar (*onça pintada*). Quant aux fruits, trônant au milieu du groupe (ananas et papaye), ils ont été soigneusement déposés dans l'attente d'un éventuel dessert. Tout comme chez Debret (*Bogres*, Doc. 18, p. 47), on observe une magnifique nature environnante, faite de la végétation endémique, ainsi que des feuilles qui servent à protéger les indigènes, en une cabane naturelle.

Le Doc. 37 (*Vue prise en face de l'église de S. Bento*, p. 66), quant à lui, offre une belle vue de la baie de Rio de Janeiro avec, outre les nombreux promeneurs sur la place (militaires, religieux et dames de sorties se mêlent en un tableau charmant), des vendeuses, assises par terre et qui proposent leurs marchandises installées sur une natte. Cocotier et bananier se placent discrètement à droite, en un gracieux rappel de la végétation alors que les toitures des maisons et les tours des églises forment dans le port un paysage urbain. Le métissage social apparaît, composé des travailleurs, marins, soldats et hommes en civils. Les servantes noires accompagnent les dames et les enfants et conversent de-ci de-là.

Il ressort en analyse que l'œuvre de Johann Moritz Rugendas, *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, représente un travail de « jeunesse<sup>198</sup> », car, influencé par le courant romantique du moment et manquant de connaissances suffisantes pour un travail réellement documentaire, il dû aussi faire face aux difficultés engendrées par le séjour d'un artiste

---

<sup>198</sup> P. Diener, *A América de Rugendas, op. cit.*, p. 82.

voyageur (outre le fait que sa première « expédition » avec Langsdorff se termina de façon dramatique). Les ressemblances de certaines gravures avec celles de Debret nous montrent également qu'il avait lié amitié avec le peintre français. Mais son inspiration lui vint aussi certainement en partie de l'œuvre de Spix et Martius (notamment dans ses représentations des Indiens<sup>199</sup>).

Malgré cela, le succès de *Voyage Pittoresque...* rencontré dès sa publication en 1827 (avec les nombreuses modifications que le jeune artiste avait effectuées à Paris) dénote une grande habileté à s'adapter aux goûts de l'exotisme en ce début de XIXe siècle.

Les pionniers de la technique de reproduction graphique, comme l'allemand Godefroy Engelmann, le Parisien Lemercier et le Londonien Hullmandel sont à la base de la divulgation d'ouvrages de luxe, remplaçant *l'Encyclopédie* et les « livres de peintre » par souscription au siècle précédent. Engelmann va publier l'œuvre de Rugendas, mais aussi celle de Jean-Baptiste Debret. Bien que le premier artiste soit beaucoup plus jeune que le second (mais sa publication précède celle de Debret), et que leurs séjours respectifs aient eu lieu environ à la même époque, la réception de leurs livres fut très différente au Brésil. Comme François Moureau le confirme, le peintre allemand

apporte une valeur idéale qui fait de cette humanité exotique le pendant presque exact des héros du vieux monde [...] Le Brésil de Rugendas pouvait plaire aux Européens par son adaptation aux concepts esthétiques dominants et par un « pittoresque » qui en relevait le goût sans en détruire le sens ; il ne pouvait déplaire aux Brésiliens par cette vue discrètement idéalisée de leur réalité quotidienne<sup>200</sup>.

En revanche, l'obsession civilisatrice de Debret, transportée de l'Ancien au Nouveau Monde, « en perpétuelle tension avec l'extase rousseauiste », ne censure en aucune façon tout ce que l'artiste montre, heurtant souvent la « susceptibilité nationale très forte en ces années où le Brésil indépendant bâtissait sa propre image<sup>201</sup> ».

Dans l'étude des symboles iconographiques qui caractérisent le Brésil, nous avons donc pu constater une récurrence de la représentation des fruits liée à l'image coloniale. La femme, en particulier (esclave noire ou mulâtresse la plupart du temps), est souvent représentée avec des coupes de fruits ou des paniers d'osier, qui symbolisent, nous l'avons déjà évoqué, des réceptacles faisant allusion à la féminité. De plus, les fruits tropicaux gorgés

---

<sup>199</sup> T. Hartmann citée par P. Diener, "O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas e algumas idéias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil", *Revista USP*, S. Paulo (30), Junho/Agosto 1996, p. 46 à 57.

<sup>200</sup> F. Moureau, *op.cit.*, p. 97.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p.105.

de chaleur ont fréquemment été assimilés à la sensualité des mulâtresses, symboles repris dans l'art brésilien au XXe siècle et que nous étudierons plus loin.

Les illustrations des XVIIIe et XIXe siècle rompent avec le Brésil fantastique des premiers temps de la découverte, entre images effrayantes et paradis terrestre, et le réseau des appropriations iconographiques se constituent peu à peu selon les recommandations des naturalistes. La dimension documentaire apparaît, mêlée à l'idéal romantique qui se développera jusqu'au début du XXe siècle. A travers les divers artistes présentés qui, au cours des XVIIIe et XIXe siècles, élaborèrent un langage pictural particulier notamment dans le traitement des végétaux brésiliens, nous pouvons conclure cette seconde partie par l'affirmation que des modèles établis en Europe ont servi de base pour une certaine représentation de l'identité brésilienne. L'immense pays, enfin dévoilé aux regards des Européens, se prêtait à toute sorte d'investigations, et une vision se construit, influencée d'abord par la tradition du système en vigueur depuis le XVIe siècle, puis par des idéaux humanistes lancés à partir de la Révolution française et avec les thèmes que l'Angleterre commençait à diffuser, à savoir l'abolitionnisme et ses corollaires, les nouvelles pratiques « civilisatrices ».

En effet, la colonisation des peuples fut en général accompagnée de la divulgation d'idées, d'une propagande, qui s'est vue de plus en plus illustrée par des images, qu'elles soient sous la forme de dessins à la plume, peintures à l'huile, lithographies ou aquarelles. Cette dernière technique (utilisée en particulier par Debret), considérée au début du XIXe siècle comme préparatrice, connut un succès grandissant car sa fluidité et son imprécision montrent une vue artistique assez floue et une volonté de « gommer » certains détails considérés « indésirables » par des politiques coloniales qui voulaient instiller une certaine identité aux pays tropicaux tels que le Brésil. D'autre part, la légèreté des aquarelles donnent un aspect moins formel aux compositions, ce qui contribue à évoquer une délicatesse et une poésie dans l'exotisme des objets montrés. En l'occurrence, les fruits associés aux personnages représentés de cette façon ne laissent pas d'apporter la touche de lyrisme nécessaire à la rêverie de cet « Eldorado ».

En outre, l'appréhension de la nature par l'art est marquée de la vision pittoresque, dont l'Angleterre fut le point de départ, et qui exerça des années 1700 à 1830 environ une forte influence. Cette notion comporte diverses caractéristiques, employées tour à tour de manière différente par les artistes, mais qui aboutit à un résultat similaire en termes de visibilité du Brésil.

Par ailleurs, le traitement pictural des fruits par la botanique coïncide avec la nécessité des grandes expéditions et le goût des voyages, au service de la science, et la curiosité éveillée par le gigantesque territoire l'est également pour ses habitants qui continuent d'être l'objet de clichés et de fantasmes. La nostalgie du Paradis perdu, demeurée dans les mentalités, est rarement démentie par les nombreux voyageurs et artistes qui parcourent ce pays. Des schémas perdurent effectivement, et les iconographies étrangères relatives au pays ont montré le Brésil sous un jour plus flatteur et pacifique que ne le firent les écrits. Idyllique ou mystérieux, parfois caricaturé, mais fréquemment romantique, le paysage brésilien apparaît selon des idéaux visuels et des « recettes » iconographiques qui relèvent souvent de la compilation exotique.

Dans la deuxième moitié du XIXe, on voit proliférer dans les librairies françaises des dizaines de publications illustrées à grand tirage : le *Magasin Pittoresque*, le *Musée Pittoresque*, le *Dictionnaire Pittoresque*... Ces collections définissent une nouvelle lecture, à la fois par leur diffusion auprès du grand public, mais aussi parce qu'elles rejoignent la pédagogie des Expositions Universelles qui rassemblent à partir des années 1850 des foules de visiteurs. Nombreux seront les ouvrages consacrés au Brésil : entre 1840 et 1862, on voit apparaître, d'après le *Catalogue Général de la Librairie Française*, vingt-huit titres sur le Brésil, dont dix-sept sont des traités de la nature et des coutumes<sup>202</sup>. Également, dans les annonces de la Cour de Rio de Janeiro, se généralise le qualificatif de *pitoresco*, appliqué à des ouvrages illustrés<sup>203</sup>. Parmi les voyageurs, beaucoup de personnages se sont rendus célèbres par leurs écrits. C'est le cas de Steinmann, qui édite en 1836 dans son atelier de lithographie *Souvenirs de Rio de Janeiro* ; Buvelot et Moreau, en 1845, avec *Rio de Janeiro Pittoresco*, et Charles Ribeyrolles, qui publie avec le photographe Victor Frond son *Brazil Pittoresco* (Typographie Nationale, 1859).

L'Académie des Beaux-Arts de Rio reprendra les images de cette vision de la terre brésilienne, avec notamment ce que nous appellerons le « second naturalisme », qui représentera avec beaucoup de réalisme les végétaux enchanteurs du Brésil.

Cependant, ce sera toujours selon les canons néoclassiques en vigueur, mêlés d'un romantisme jouant le rôle de miroir grossissant d'idéologies coloniales. Les mythes construits pendant toute cette période vont donc être à peine transformés.

---

<sup>202</sup> L. Segala, « Victor Frond et le projet photographique du Brésil pittoresque », Colloque International « Voyageurs et images du Brésil », MSH Paris, 10 déc. 2003, p. 2-3.

<sup>203</sup> *Ibid.*

Examinons à présent un autre genre d'iconographie, l'affiche publicitaire française, qui connut, à partir de la fin du XIXe siècle et pendant tout le XXe, un succès toujours en vigueur à l'heure actuelle, ayant même dépassé toutes les espérances d'un marché extrêmement florissant.

### ***c) De la propagande coloniale***

Définir la période où la culture et la consommation des fruits exotiques brésiliens basculent et où ils deviennent tout simplement synonymes de fruits coloniaux et tropicaux, sans identification spatiale, constituera l'axe de cette troisième sous-partie. Il nous reste en effet à analyser comment l'art accompagna l'expansion de la culture de ces fruits : aux XIXe et XXe siècles, les représente-t-on parce qu'ils sont le symbole du Brésil (ou de tout espace tropical convoité) ou bien plutôt celui d'un colonialisme agricole européen conquérant ? C'est ce que nous allons tenter de montrer, à travers les représentations qui suivent, en lien étroit avec la propagande abondante, à cette époque contemporaine où les voyages construisent autant d'images que de textes.

En France, l'iconographie des fruits exotiques ressemble, à cette époque, à ce que des peintres comme Jean-Baptiste Debret dans les années 1820 ont divulgué : les affiches publicitaires n'offrent que femmes Noires vendant leurs fruits sur les marchés, travailleurs dans les plantations de bananes ou serviteurs de couleur en livrée, portant son cacao *Banania* au « maître ». Pour les recrutements de l'armée, la publicité pour les produits coloniaux, comme pour les expositions coloniales, mais aussi dans la propagande destinée aux écoliers (« les bons points du Maréchal » vantant les qualités nutritives des produits de l'exploitation<sup>204</sup>), les clichés se répètent. Les analyses de publicités telles que les *Véritables extraits de viande LIEBIG* (Doc. 54, p. 77), *Voyagez, les troupes coloniales vous invitent* (Doc. 55, p. 78), ou encore l'affiche de 1906 pour l'Exposition de Marseille (Doc. 56, p. 78), nous renseignent sur la récurrence des symboles utilisés et des stéréotypes qu'affectionne une société dans son développement de la « mission civilisatrice ». Les deux dernières sont tirées du magnifique ouvrage d'Eric Deroo *L'illusion coloniale*.

Le début du XXe siècle développe, dans toute l'Europe et en particulier en France, des formes nouvelles de diffusion des images. Après le succès massif de la lithographie, réservée surtout aux livres luxueux, et donc à un public restreint, les différentes propagandes et

---

<sup>204</sup> Voir *L'illusion coloniale* de Eric Deroo, Paris, Tallandier, 2005.

publicités vont s'insérer de plus en plus dans la vie quotidienne populaire, avec la chromolithographie, qui présente les cartes commerciales, apparues depuis les années 1864.

Ainsi, les fameuses cartes illustrées de *Liebig*, créées par le chimiste allemand Justus von Liebig pour promouvoir l'extrait de viande qu'il avait inventé, connaîtront un succès retentissant dès les années 1847 et pendant tout le XXe siècle. D'après les catalogues spécialisés, on dénombre quelques 5000 thématiques, éditées entre 1872 et 1914, développant la mode des « chromos » dans toute l'Europe et outre-Atlantique<sup>205</sup>.

Ici, notre carte commerciale, qui date de 1907, représente plusieurs vues, sensées se trouver au Venezuela, avec une faune et une flore exotiques représentatives (un condor, un ara, un palmier), ainsi que les personnes distinctives du pays, à savoir « Métis, Créoles, Mulâtres », mêlant ainsi plusieurs peuples sur le même territoire.

Les ananas, en bonne place au premier plan à côté du célèbre « extrait de viande », sont également présents dans un panier, à gauche aux pieds d'une indigène (qui porte, selon la coutume des Noires, son enfant dans le dos et un récipient sur la tête), tandis que l'homme tient un plateau de fruits (ananas, bananes) à la façon des Africains. Au fond, un groupe de personnes et de chevaux se tient devant une bâtisse coloniale. L'imaginaire du graphiste dépeint ici, tel un livre de géographie pour enfants, un paysage très « couleur locale », mettant en exergue les fruits symboliques d'Amérique Latine, dans une « universalisation » du produit de réclame. La présence de l'ananas peut s'expliquer par ses qualités digestives, que l'on recommande de consommer généralement avec un aliment carné.

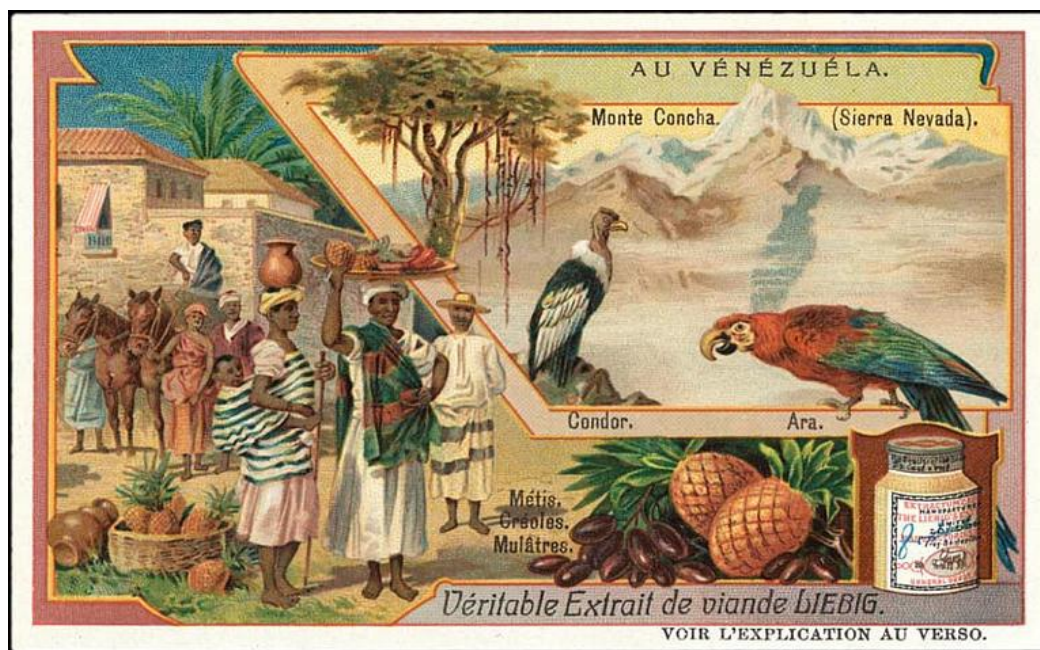
Toujours est-il que la propagande d'une société coloniale est bien visible, qui a réuni dans cette publicité les « produits » (humains et végétaux) exploités par les conquêtes diverses européennes. Peu importe que ce soit le Venezuela ou le Brésil, la France, le Portugal ou l'Espagne, les valeurs mises en jeu restent les mêmes. Quant à la connotation d'un lieu exotique, elle nous emmène très loin, là où les gens sont pieds nus, portent des vêtements drapés dignes d'un tableau de Delacroix (on retrouve là l'héritage des Romantiques, dont les valeurs « civilisatrices » sont encore proches), et surtout consomment des fruits encore rares en Europe. L'exotisme est aussi transposé de façon inverse, car l'extrait *Liebig* se retrouve de l'autre côté de l'océan. On observe donc, avec la diffusion massive des images, une confusion dans l'origine des produits, où l'on retrouve aussi l'amalgame, dénoncé par Victor Segalen aux alentours de 1920 dans son *Essai sur l'exotisme*, entre colonialisme et exotisme :

---

<sup>205</sup> Jorge de Souza, *La Mémoire Lithographique, 200 ans d'images*, Arts & Métiers du Livre, p. 124.



L'une des manifestations les plus simples, les plus grossières du Divers, à l'homme, est sa réalisation géographique dans les climats, les faunes et les flores. [...] C'est le Divers vulgarisé, le Divers à la portée de tous. [...] Il peut servir d'exemple grossissant, et il faut bien, malgré sa vulgarité, en finir avec lui. Le seul connu, il introduisit des valeurs fausses : c'est grâce à lui que 'colonial' et 'exotisme' désignèrent dans un certain rayon de la littérature des valeurs analogues<sup>206</sup>.



***Véritable Extrait de viande LIEBIG « Au Venezuela »***

**Chromolithographie, carton, 1907, H. 7, L. 11**

**Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris**

Le Doc. 55 (p. 78), intitulé *Voyagez, les troupes coloniales vous invitent* (un dessin de facture anonyme, datant des années 1930), montre des soldats de l'armée coloniale dans un pays d'Afrique noire non précisé. Les hommes, debout, vêtus des uniformes clairs adaptés au climat, s'adressent joyeusement à une jeune femme noire, assise sur un drap de coton, présentant des fruits (bananes, oranges et ananas). Celle-ci a le buste nu et porte un tissu autour des jambes, ainsi que des bijoux (bracelet et boucles d'oreilles). D'autre part, la position assise de la femme par rapport aux hommes, debout, induit symboliquement sa soumission et la supériorité des colons blancs sur l'indigène.

A côté sur la même affiche, un grand drapeau national exhibe fièrement les trois couleurs, surmontant le globe terrestre où sont indiqués les territoires « appartenant » à la

<sup>206</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Fata Morgana, 1978, p. 78.

France. L'invitation de la propagande est ici clairement exprimée : outre les succulents fruits tropicaux que vous pourrez déguster si vous rejoignez les troupes françaises, d'autres réjouissances vous attendent, sous-entendues par l'évocation des charmes de la belle Africaine. Le message est direct, on ne cherche pas à cacher les symboles et clichés, qui sont exprimés par le biais de la sensualité. A côté de la femme noire, il y a des fruits exotiques et la chaleur tropicale fera le reste ! Cette association du fruit à la sensualité, perdurant dans les images du XXe siècle en France, reste donc récurrente, même si l'espace brésilien a disparu et a été transposé vers d'autres lieux géographiques, en l'occurrence les territoires français d'outre-mer.

La deuxième gravure proposée est une affiche dessinée par de célèbres artistes, pour l'Exposition Coloniale de 1906 de Marseille (qui sera également le théâtre de ces grandes manifestations « culturelles » en 1922). Ces Expositions Internationales contribueront à l'essor commercial de la ville, en pleine période d'expansion coloniale européenne. Dans l'iconographie, la gravure de propagande deviendra un style à part, et va connaître un succès présent jusqu'à nos jours, manifestant les prémisses de nos panneaux publicitaires actuels.

Comme l'explique Eric Deroo, l'Etat prend en charge, dès 1906, l'organisation de manifestations à vocation principalement coloniale, dont celles de Marseille et du Grand Palais des Champs-Élysées, « qui sont les premières à avoir contribué à la diffusion populaire d'un imaginaire sur l'outre-mer<sup>207</sup> ». C'est en effet l'image de « Marseille, Porte de l'Orient » (inspirée du peintre Pierre Puvis de Chavannes), avec toute la magie que véhicule cette expression dans l'imaginaire d'un pays désireux de voyager vers des contrées exotiques, et la « porte de sortie » de tous les rêves expansionnistes puisque située en face de l'Afrique.

L'affiche de 1906 se trouve ainsi dans le style du « pittoresque facile sinon superficiel de l'art colonial français de l'époque<sup>208</sup> ». C'est bien à une propagande coloniale que nous avons affaire, car cette même année, la société des peintres orientalistes français passe sous la tutelle du Ministère des Colonies, qui voyait en elle de bons agents de diffusion d'idées. L'orientalisme se change donc en art colonial. Certains artistes gagnent même des prix ; c'est le cas de Joseph de la Nézière qui partira pour l'Inde<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Eric Deroo, *L'illusion coloniale*, op. cit., p. 102.

<sup>208</sup> Régis Bertrand, « L'affiche » in *Les expositions coloniales*, op. cit., p. 29.

<sup>209</sup> M. Théliol, « La société des peintres orientalistes français et Joseph de la Nézière de 1893 à 1918 », mémoire de DEA, Aix-en-provence, 2003.

J. de la Nézière et J. Pinchon<sup>210</sup> dessinent donc, pour l'Exposition coloniale de Marseille, un condensé d'exotisme facile, avec, outre les « représentants » des colonies africaines et asiatiques, certains fruits comme les noix de coco et les ananas qui côtoient une perruche tropicale sur fond de « grandes fêtes indigènes<sup>211</sup> » ; les fruits sont certes placés dans la partie inférieure gauche, mais fort visibles de par leur taille, tandis que les trois « races » des trois grands espaces colonisés (Afrique noire, Maghreb et Indochine) sont appelées à une longue carrière iconographique.

Au niveau de la diffusion des fruits tropicaux, les efforts d'acclimatation et les divers travaux de recherche des Jardins botaniques continuent de faire connaître au grand public les végétaux exotiques. Effectivement, tout ce qui peut servir le pays est exploité dans ses moindres détails : Heckel, le directeur du jardin botanique le dit déjà au XIXe siècle, « c'est là la pépinière des colons instruits et prêts à mettre en valeur notre domaine colonial d'une manière éclairée<sup>212</sup> ». La *Statistique* des Bouches-du-Rhône du comte de Villeneuve relate que la ville de Marseille joua un rôle assez important dans la « naturalisation » de plantes, depuis celles apportées de Grèce et d'Italie, acclimatées par les Phocéens et les Romains, « jusqu'aux végétaux des Deux-Indes qui, accumulés par les vaisseaux du commerce dans les jardins botaniques, en sortent toutes les années pour se répandre dans les champs ou pour orner les promenades de la ville<sup>213</sup> ». Evidemment, les ananas ne devinrent jamais décoration courante sur les boulevards marseillais, et à notre époque contemporaine nous continuons d'importer d'Afrique et d'Amérique ces fruits succulents ; toutefois, plusieurs textes exposent la présence des broméliacées : « Les négociants riches, à portée de faire venir tout ce qu'ils veulent de nos colonies, y cultivent beaucoup de plantes d'Amérique et d'Afrique. Les ananas s'y multiplient [...]»<sup>214</sup>.

La collaboration étroite du nouveau jardin royal de botanique de Marseille avec des institutions comme le jardin des plantes de Paris, ainsi que les principaux horticulteurs et

<sup>210</sup> Joseph de la Nézière (1873-1944) fut l'un des grands affichistes du début du XXe siècle. En 1897, il expose au Salon tunisien, créé en 1894 et adhère à la société des peintres orientalistes français. Il fait partie en tant que peintre de « race » de la mission Trentinian qui le mène sur les routes du Soudan et du Sénégal. Entre 1900 et 1901 il se rend en Chine, en Corée et au Japon et publie *L'Extrême-Orient en image* en 1902. A l'Exposition Coloniale de Marseille, il décore le pavillon de l'Afrique occidentale en compagnie de Joseph Pinchon. En 1910 il exécute une série de dessins pour de nouveaux timbres.

Emile-Joseph Porphyre Pinchon (1871-1953), est surtout connu pour ses bandes dessinées, car il est le créateur entre autres de Bécassine, qui paraît à partir de 1913 dans le *Petit journal illustré de la jeunesse*.

Le peintre et dessinateur d'origine génoise David Dellepiane (1866-1932), émigré en 1875 à Marseille, fut également l'un des plus talentueux illustrateurs de son époque.

<sup>211</sup> *L'illusion coloniale*, op. cit., p. 102-103.

<sup>212</sup> G. Aillaud, *Marseille, 2600 ans de découvertes scientifiques* (Tome II : « Vers la création de la Faculté des Sciences »), Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2002, p. 307.

<sup>213</sup> G. Aillaud, op. cit., p. 295.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 300 (lettre du 9 octobre 1813, bibliothèque de Draguignan, cote M112).

pépiniéristes de l'époque (Audibert à Tarascon ou Vilmorin-Andrieux à Paris) permet d'augmenter les collection : des quatre cent quatre-vingts pots du couvent des bernardines, le jardin comptait en 1810 plus de mille vases dans la serre chaude, presque autant en pleine terre et encore autant d'arbres plantés dans les plates-bandes. On remarque, entre autres, « vingt- cinq espèces de figuiers, tous les ananas connus, deux espèces de bananier, des cafeyers, des arbres à épices...<sup>215</sup> ». En 1804, Joséphine écrivait à Thibeaudeau son « bonheur que de voir se multiplier dans les jardins les végétaux étrangers. [...] Je veux que dans dix ans chaque département possède une collection de plantes précieuses sorties de [ses] pépinières...<sup>216</sup> ».

On s'achemine donc vers des images qui s'éloignent de la réalité des faits, mais conçues, comme l'affirme Patrick Boulanger, « dans un style simple et clair proche de l'illustration livresque...<sup>217</sup> ». De plus, l'iconographie de la Belle Epoque aime à reprendre les thèmes « orientalisants » créés à la fin du XIXe siècle. En effet, dans ces magnifiques présentations au *Palais du ministère des colonies et des beaux-arts*, on annonce « une exposition rétrospective artistique avec tous les précurseurs des peintres coloniaux modernes » comme Delacroix, Renoir ou encore Manet. Organisée par le grand expert parisien Gaston Bernheim, cette exposition représente, de son propre aveu, un « régal offert aux amateurs d'art et d'exotisme<sup>218</sup> ».

L'iconographie atteste que les fruits tropicaux conservent encore à cette époque tout leur charme et leur particularité exotiques, comme le montrent ces affiches. L'imaginaire français par rapport à ces lieux éloignés fonctionne toujours de la même façon et sera exploité en conséquence en fonction du moment. Jean-Louis Miège note très justement « la continuité qui existe entre ces forces du premier XIXe siècle, le romantisme, l'exotisme, l'idée de progrès », qui aboutit finalement au but commercial des expositions au début du XXe siècle : « Mais il y a du saint-simonisme qui court encore dans le colonialisme de 1906 [...] : l'aventure, le rêve d'autres pays, la passion d'équiper le monde » ces idées qui « façonnent une Europe assurée de ses valeurs<sup>219</sup> ».

---

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.* A cet égard, R. Bezombes exprime, dans l'introduction de *L'exotisme dans l'art et la pensée*, les rêves et le romantisme liés à la conquête d'Égypte par Napoléon, projet grandiose destiné peut-être à ouvrir une nouvelle route des Indes. Au XIXe siècle, *Les voyages en Amérique* de Chateaubriand (1827) et même déjà *Paul et Virginie* (1788) sont le reflet immédiat de ce goût pour l'ailleurs, en renouveau : « ... cet exotisme convenait à l'âme créole de Joséphine, à la recherche d'une nouvelle légende ».

<sup>217</sup> P. Boulanger, *Marseille s'affiche...*, E.E.M.P, Marseille, 1996, p. 336.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>219</sup> Jean-Louis Miège, *op.cit.* p.19, cité par Marcel Roncayolo, *L'imaginaire de Marseille*, Tome V de *L'Histoire du commerce et de l'industrie de Marseille, XIXe-XXe siècles*, Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille, 1990, p. 194.

Pour Eric Deroo, c'est

A grand renfort d'images fabriquées de toutes pièces, de slogans, de récits inventés que les services de l'administration civile et militaire, et les nombreux *lobbies* coloniaux – politiques, religieux, économiques – vont tenter de séduire et de mobiliser les électeurs. [Cette fiction, ce rêve, constitués depuis le XVIIIe siècle] s'appuient sur l'antique attraction pour l'exotisme, sur l'utopie sociale d'une colonisation d'où surgirait une France nouvelle, [...] sur la conviction de la pertinence de la mission civilisatrice et évangélicatrice de la nation. Une illusion martiale et romanesque...<sup>220</sup>.

Pour terminer cette présentation d'affiches publicitaires, deux autres gravures sont intéressantes pour leurs qualités esthétiques comme pour leur « vision » des colonies françaises. Parus entre 1930 et 1960, ces très beaux dessins illustrent l'un, l'essor de la banane guinéenne (Doc. 57, p. 79), l'autre des publicités pour la compagnie *Air Afrique* (Doc. 58, p. 79). Le premier nous montre des cueilleurs de bananes au corps sculpté, moulé dans de sympathiques tenues blanches très seyantes (comme celles que portent les danseurs), et qui ne laissent pas de rappeler la grâce antique et la dignité des esclaves peints et idéalisés par Debret. Ici, la cueillette des bananes devient ainsi un « sport », une « activité artistique ».

Quant aux dernières représentations, l'une montre une amusante jeune Noire, stylisée, portant un plateau d'où semblent s'échapper les produits du terroir africain : l'ananas, les bananes bien sûr faisant partie du cliché, ainsi qu'un poisson, exécutent une danse au-dessus de sa tête, et la porteuse paraît bien caricaturée dans sa posture inconfortable. Peut-être se demandait-on à cette époque comment les « indigènes » pouvaient vivre ainsi ? Sans doute pouvons-nous évoquer, sous cette représentation apparemment innocente, une certaine forme de condescendance de la part des dessinateurs européens, qui ne semblent pas prendre au sérieux la culture africaine. La jeune Togolaise, elle, semble beaucoup plus assurée, avec son panier rempli de fruits. Bananes et mangues dans chaque main, elle pose derrière un décor de palmiers au bord de la mer, dessiné en montage. Son large sourire atteste une belle joie de vivre, car bien entendu, dans les années soixante, il s'agit déjà de peuples quasi « décolonisés », donc « libres ».

Les représentations du Brésil au XIXe siècle correspondaient à un rêve d'implantation en Amérique du Sud, mais les concepts d'exotisme « fructifère » ont changé d'espace, en restant toutefois à l'image de l'idéologie « colonisatrice » française, en ce début de XXe siècle. Ce rêve se transporte donc ensuite vers l'Afrique et d'autres pays de l'Amérique Latine ; cependant, les symboles de l'« Ailleurs » persistent à travers l'imagerie diffusée par

---

<sup>220</sup>

E. Deroo et S. Lemaire, Introduction à *L'illusion coloniale*, Paris, Tallandier, 2005.

la propagande, et sont en particulier visibles dans la présence des fruits. Ceux-ci restent quand même relégués, nous l'avons vu, au rang de simple « couleur locale ».

D'autre part, la perspective économique, avec l'intensification des échanges de produits entre les continents et la propre production fruitière qui augmente de façon considérable, transfèrent cette couleur locale en une véritable course publicitaire. Cette notion acquiert une visibilité spéciale dans l'affiche « Liebig », qui divulgue un produit en évoquant des zones géographiques amalgamées et des fruits (les ananas) qui seraient « liés » directement à son « extrait de viande ».

En outre, la banane deviendra aussi l'objet symbolique de plusieurs générations de Français, et, par son essor productif, sera le thème central de toute une série de cartes postales, à partir de juin 1978, date à laquelle les pays membres de l'Union postale universelle autorisèrent cette diffusion de messages. L'artiste Joséphine Baker (1906-1975) a également contribué à l'imagerie exotique romantique, où le symbole de la nature paradisiaque du bananier (rappelons le nom scientifique de ce fruit, *Musa paradisiaca*) est exalté<sup>221</sup>. Nous reviendrons d'ailleurs sur le concept du stéréotype du fruit tropical avec une artiste, Carmen Miranda, qui a connu au Brésil et aux Etats-Unis un succès retentissant, et servit de modèle pour créer en France la figure publicitaire de « Miss Chiquita Banana ».

Nous allons à présent examiner comment l'évolution de cette imagerie va se réaliser, avec les artistes français et brésiliens qui ont contribué à donner au XXe siècle une certaine identité esthétique à ce pays tropical.

---

<sup>221</sup> Pierre Buty, Dossier de presse de l'exposition « Sacrée banane ! » - mars 2006 - Musée de l'Alimentation, Vevey (Suisse). Site Internet [www.alimentarium.ch](http://www.alimentarium.ch), p. 5.



*Mulheres com frutas - 1932*

Di Cavalcanti

*Troisième partie :*  
*Les fruits du métissage*

« Tu te souviens, Rousseau, du paysage aztèque,  
De forêts où poussaient la mangue et l'ananas,  
Des singes répandant tout le sang des pastèques (...) »

Guillaume Apollinaire  
*Ode à Rousseau (1908)*

La quête identitaire du Brésil commence de fait dès la fin du XIXe siècle, avec la littérature romantique qui, en suivant les canons européens établis, a inventé des mythes à partir des indigènes. José de Alencar (1829-1877) est le plus caractéristique des écrivains de cette fin de XIXe siècle, car, en construisant des images romantiques et exotiques, il convertit l'Indien en icône du nationalisme. Origine et liberté, mythologie et symboles des racines culturelles sont liées à cette notion du bon sauvage diffusée par la France, en même temps que le postulat civique et spiritualiste de la Nature tropicale est esthétiquement polarisé en une image officielle<sup>222</sup>.

Pourtant, malgré des romans comme *Iracema* en 1865 (anagramme de *America*), qui prône un métissage entre Indienne et Portugais et valorise une subjectivité nationale, l'évolution de l'identification du « sentiment intime » de la nationalité sera progressive et demandera un lent processus de maturation<sup>223</sup>.

Pour l'heure, les modèles néoclassiques dispensés par l'Académie des Beaux-Arts avaient encore une influence certaine. La langue portugaise qui avait perdu, en 1808, son statut d'unique langue parlée au Brésil, n'avait définitivement plus la primauté à la cour avec l'arrivée de l'Impératrice Marie-Amélie, en 1829<sup>224</sup>. Cette francophilie fut très bien reflétée chez le grand écrivain brésilien, Machado de Assis (1839-1908). Dans son roman *Quincas Borba* (1891), il montre une Rio de Janeiro qui veut être Paris. Même à Belém et Manaus, en Amazonie, avec le boom du caoutchouc qui enrichit la région, les dames s'habillaient à la française et les familles envoyaient leurs enfants étudier à Paris.

---

<sup>222</sup> S. Padilha, « O imaginário da nação nas alegorias e indianismo romântico no Brasil do século XIX », IIe Congrès International du Patrimoine Historique, Université de Córdoba (Argentine).

<sup>223</sup> W. Castelli Jr., « Mário de Andrade e a construção da cultura brasileira », site [www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos.htm](http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos.htm).

<sup>224</sup> Amélie de Beauharnais (1812-1873), duchesse de Leuchtenberg, petite fille de l'impératrice Joséphine (épouse de Napoléon Bonaparte), épousa l'empereur Dom Pedro I en 1829 (secondes nocces pour D. Pedro, veuf de Marie-Léopoldine d'Autriche).



Le passage du XIXe au XXe siècle fut effectivement marqué par la Belle Epoque, style de vie et modèle répandus également dans la société aristocratique brésilienne, qui tenait à se montrer francisée ; c'était un symbole de bon goût pour le jeune pays tropical.

A cet effet, les critères esthétiques de la peinture européenne se retrouvent au Brésil, découlant des suites logiques de l'influence de maîtres comme Jean-Baptiste Debret, de la Mission Artistique Française, pour ne citer que celui-ci. La période de la pré-indépendance sera donc marquée par une similitude de caractéristiques, de style romantique et imitateur. Parallèlement, et en paradoxe avec cette notion de l'art brésilien vu comme un reflet de celui qui l'a formé, le sentiment identitaire qui sera revendiqué à la fin du XIXe siècle, reprendra les valeurs naturalistes en vigueur, tout en montrant les signes de la difficile cohabitation avec l'esclavagisme, qui, lui, se trouve bien évidemment en contradiction avec l'idée de future nation libre.

A la fin du XIXe siècle, la Première République brésilienne (1889-1930) instaure une nouvelle donne dans le concert des nations. Affirmations, conformations et agitations du régime républicain forment une série de crises politiques et sociales qui démontrent la difficulté d'implanter le fédéralisme. L'image du Brésil continuera, jusqu'aux années 1920, sur le même axe idéologique qui jusque-là travailla le thème de la latinité où la France est la sœur aînée des Républiques latino-américaines, réduisant la présence brésilienne au « Même »<sup>225</sup>. En termes artistiques, cela se traduit par une imitation des techniques et des styles français, puisque les élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de Rio de Janeiro reçurent leur formation directement des professeurs venant de la Mission Artistique Française.

De même, à l'époque, les idées de progrès social développées par les Européens sont loin d'être contestées par les Brésiliens ; bien au contraire, puisqu'on veut se démarquer de l'influence portugaise, et que l'image de la France est celle de l'insoumission et de la liberté<sup>226</sup>, le modèle culturel en vigueur, la langue que les élites parlent, et donc la base artistique utilisée viennent de France. Celle-ci, d'ailleurs, profitera de la période de crise nationale (après la défaite française de 1870 face à l'Allemagne) et de rivalités coloniales pour conserver une hégémonie qui lui donnerait un réel rayonnement culturel international.

Au Brésil, le temps de la rupture avec le miroir déformant des représentations européennes amène peu à peu les artistes brésiliens à leur propre volonté de peindre leur pays

---

<sup>225</sup> Pierre Rivas, « Le Brésil dans l'imaginaire français : tentations idéologiques et récurrences mythiques (1880-1980) », in Parvaux, Solange, Revel-Mouroz, Jean (coordonnateurs), *Images réciproques du Brésil et de la France* [édition bilingue], Actes du colloque du projet France-Brésil, coll. Travaux et Mémoires de l'IHEAL, n°46, 1991, p. 119.

<sup>226</sup> Leyla Perrone-Moisés, « L'image de la France dans la littérature brésilienne (paradoxes du nationalisme) », *op. cit.*, p. 179.

et ses symboles. Le peintre Agostinho José da Motta (1824-1878) suit pourtant encore la pure tradition de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, et enseigne ce qu'il a appris en Europe, lors de son séjour à Rome. En revanche, Francisca Manuela Valadão montre, dans les années 1870, à travers une magnifique *Scène de marché*, son immense talent digne d'un Eckhout, et qui annonce une forme de métissage pictural, dans ses représentations des travailleurs noirs au marché.

C'est sans doute le début d'un mouvement de réappropriation, pour l'art et pour la nation en général, d'une iconographie tropicale, en cessant peu à peu, pour le propre peuple, de mépriser les activités manuelles, caractéristique de toute société esclavagiste.

Mais ce sont surtout de nouvelles images, sous la forme photographique, qui vont continuer à diffuser l'iconographie brésilienne, de l'intérieur même du pays. Victor Frond, August Stahl, Alberto Henschel, Christiano Jr. et Marc Ferrez développeront en particulier une imagerie de vendeuses de fruits, de marchés et de natures mortes, rendant, par le noir et blanc, une nostalgie que jusqu'ici même les Romantiques n'avaient pas pu peindre. Ce nouvel aspect de l'art, dont la révolution sera à la base de travaux innombrables, va montrer le Brésil sous un jour différent, bien que reprenant des symboles qui ont fait recette chez les peintres voyageurs. Ces photographies n'étaient pas diffusées au Brésil, car elles n'intéressaient pas un public pour lequel ces « vues » ne possédaient rien d'« exotique ».

A partir des années 1922 et la désormais fameuse Semaine d'Art Moderne, c'est une explosion de revendications culturelles, que ce soit dans les domaines littéraire, social ou pictural. Dans la représentation des fruits en particulier, on commence à observer une perception des végétaux tropicaux comme identitaires de la nation. Le discours nationaliste, très fort à ce moment, et les symboles indigènes politiquement présents, se retrouvent dans la notion de représentation (picturale et par le texte), associée à la notion d'identité brésilienne.

Chez deux peintres en particulier, Tarsila do Amaral (1886-1973) et Di Cavalcanti (1887-1976), l'analyse de leurs œuvres nous éclaire sur le caractère peu exotique que comportent les représentations de fruits, et la place que prennent les mythes dans leurs iconographies originales. A travers le mouvement moderniste, c'est toute une génération de Brésiliens qui reprendront à leur compte les leçons venues de Paris pour les transporter sous les Tropiques.

Puis, un art métis se confirme, notamment avec des artistes « régionalistes » comme Portinari, Percy Lau, Aldemir Martins. D'autres Brésiliens tels que Glauco Rodrigues ou Djanira vont donner une place particulière à leur réécriture des mythes du modernisme et des allégories indianistes, « cabocles » et *nordestines*. Pour terminer, nous aborderons

l'illustration de la littérature de *cordel*, qui présente aussi de très belles iconographies des fruits du Nordeste, région particulière chargée d'histoire.

C'est une deuxième phase, celle d'un Brésil « Autre », comme une contre-figure de la France et non plus un double, qui passe, selon Pierre Rivas, à une « élaboration mythique », grâce à une « mutation du socle épistémologique occidental <sup>227</sup> ». Les élites créoles cosmopolites d'Amérique latine sont confrontées à l'émergence de leurs identités. En ce sens, le Brésil, marqué par la critique du marxisme et du surréalisme, a aussi été influencé par l'ethnologie qui développe le primitivisme. Celui-ci devient alors « l'axe esthétique-théorique de la modernité <sup>228</sup> ». La redécouverte des dimensions syncrétiques, indianistes et métisses fait vaciller l'exotisme traditionnel, qui, avec l'expansion coloniale, s'infléchira autour d'un nouvel idéal « mondonoviste » (ce qui n'empêchera pas les idéaux expansionnistes de véhiculer une image proche de celle qu'un Debret nous a laissé, concernant l'image de la femme et de ses fruits).

C'est dans ce contexte que s'inscrit au Brésil une réappropriation de l'identité culturelle, entre autres par l'intermédiaire de la représentation iconographique des fruits tropicaux. Nous montrerons à travers les artistes contemporains comment cette (ré) appréhension de l'identité verra le jour. Ce rapport complexe de l'identité nationale va être représenté sous divers aspects, tour à tour en lien direct avec un passé colonial encore présent dans les mentalités, ou bien se démarquant avec force des canons néoclassiques qui seront alors rejetés de façon systématique.

Nous aborderons donc, dans cette ultime phase de notre étude, l'iconographie des fruits tropicaux, d'une part, vue par les propres Brésiliens, selon des modèles hérités de la colonisation. D'autre part, à travers le regard étranger de photographes qui ont vécu au Brésil et en ont donné une image singulière, hésitant entre un romantisme idéalisant et un réalisme nouveau. Cette réalité jettera les bases du métissage pictural, objet de la seconde partie qui clora ce dernier volet du travail sur la question de la réappropriation identitaire à travers la représentation des végétaux brésiliens, puisque nous verrons de quelle manière les artistes autochtones iront chercher la matière de leur nouvelle vision des végétaux endémiques.

---

<sup>227</sup> P. Rivas, *op. cit.*, p. 120.

<sup>228</sup> *Ibid.*

## 1 – De l’image-reflet

La période qui voit se développer l’Académie des Beaux-Arts, sans le recours des Européens, s’inspire tout naturellement de la composition picturale, pour réaliser le paysage brésilien. L’Académie va instaurer, entre 1840 et 1884, un champ de production d’œuvres d’art qui, en vingt-six Expositions Générales et en présence solennelle de l’Empereur, orienteront les peintres dans leurs choix et leurs techniques. Felix-Emile Taunay, puis Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879 - élève de Debret), seront tour à tour les dirigeants de l’Académie. Ce dernier participera, outre sa contribution de peintre, d’architecte et de sculpteur, au développement de la littérature romantique avec, entre autres, les revues *Niterói* (1836) et *Guanabará* (1849).

Lentement, le nombre des artistes nationaux se présentant aux Salons se substituait aux étrangers, fait significatif d’une tentative toujours plus importante de se réapproprier une identité. Ainsi, la présentation des collections de l’Empereur et de collectionneurs particuliers brésiliens lors de ces Salons, mettait en valeur les richesses culturelles du pays, comme le souligne Cybele Neto Fernandes<sup>229</sup>.

L’effort des élites brésiliennes pour élaborer des symboles identifiant la Nation fut toutefois souvent compromis par le manque de productions capables de former le goût du public, et une difficile mise en valeur de la qualité du pays. Comme l’affirme Elizabeth Baez,

Il n’y avait pas une conscience claire des difficultés de transposer au Brésil, un pays en formation, des modèles importés de pays comme la France. Le Brésil était constitué d’une société culturelle et artistique peu complexe, dont l’élite intellectuelle, séduite par la culture européenne, ne pouvait pas percevoir jusqu’à quel point c’était un problème de créer des racines et croître librement dans une société encore en développement<sup>230</sup>.

Mais le projet « civilisateur » créera des icônes pour la construction nationale. La discipline néo-classique, l’art pompier et l’exaltation dans les scènes historiques contribueront à la formation des valeurs brésiliennes ; par exemple, Victor Meirelles et Pedro Américo, avec la *Première Messe au Brésil* (1860) ou *La Bataille de Campo Grande* (exposée en 1872), resteront jusqu’à nos jours des références du pays.

---

<sup>229</sup> C. V. Neto Fernandes, “A pintura nas exposições gerais da Academia das Belas Artes, in *Primeiros Escritos* n° 6, juillet 2001.

<sup>230</sup> Elizabeth Baez, “A academia e seus modelos”, in *Academicismo: projeto Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, Fundarte, 1986, p. 7-16.

Les natures mortes, quant à elles, représentaient en 1872 vingt-deux travaux de ce genre. Dans cet art en particulier pratiqué par des femmes, certains peintres se spécialisèrent, tels José Agostinho da Motta, dont l'œuvre est représentative entre 1879 et 1884<sup>231</sup>.

### **a) *Le « second » naturalisme***

José Agostinho da Motta (1824-1878), commença à fréquenter l'Académie Impériale des Beaux-Arts en 1837 et devint rapidement célèbre comme peintre de paysages. Il fut le premier artiste brésilien à recevoir un prix assorti d'un voyage en Europe, en 1850.

La toile *Mamão e Melancia (Papaye et pastèque)*, Doc. 41, p. 68) montre une très belle vision bucolique des végétaux brésiliens, et le rendu des tons pastel offre une douceur au regard, presque comme un cliché photographique « voilé ». Les cajous sont particulièrement bien exécutés, ainsi que les *pitangas* (sorte de cerise très acide), assez rarement représentées à cette époque

Sa *Nature morte aux fruits* (1873, Doc. 42, p. 69), également tout à fait dans le style à la fois réaliste et romantique qu'affectaient les Européens à cette époque, ne surprend guère. Comparée aux *Fruits du Nouveau Monde* de Debret (Doc.17, p. 46), cette toile présente, non plus l'ananas et la banane, dont l'iconographie récurrente foisonnait quelques années plus tôt, mais le fruit du jacquier, des goyaves, chérimoles et caramboles. Pourtant, la technique du peintre brésilien ne diffère pas de ses prédécesseurs, et nous percevons clairement l'influence, plus de quarante ans après, de celui qui avait instauré au Brésil l'Académie des Beaux-Arts.

En effet, les deux tableaux montrent, sur fond de ciel bleu et légèrement nuageux (caractéristique d'autres œuvres du Brésilien, comme la *Nature morte aux fleurs* – Doc. 43, p. 69, de la même année), une table ou un sol de couleur beige. L'utilisation des teintes pastel, l'effet un peu opaque donné à la composition apportent chez les deux artistes le même effet doux et romantique et les fruits ouverts rappellent les beaux et sensuels végétaux qu'avait peints Albert Eckhout deux siècles plus tôt.

En revanche, sur la toile du Français, qui veut rendre compte d'un maximum de végétaux du pays tropical, nous voyons un amoncellement de fruits, tandis que Motta est plus restrictif, sans doute dans un but discret et naturaliste. Ce peintre a effectivement contribué grandement à la diffusion de la flore nationale (au côté de José dos Reis Carvalho, qui

---

<sup>231</sup>

*Ibid.*

participa à la première expédition scientifique nationale au Ceará, et réalisa à l'aquarelle les spécimens de botanique<sup>232</sup>).

Le thème du paysage devient donc, après la Réforme de l'Académie, un des plus importants au Brésil et les techniques changent quelque peu, car le professeur se doit désormais d'accompagner ses élèves en plein air et rendent toute la lumière nécessaire à ce type de peinture.

Dans un style similaire, l'œuvre magnifique de Francisca Manuela Valadão nous révèle une image encore peu répandue dans la peinture « classique » au Brésil, à travers cette *Scène de marché* (environ 1864, ci-contre) où se mêlent fruits, légumes, animaux et vendeuses noires. Les différents types d'ananas, trônant au centre de la composition, les bananes en plusieurs endroits, encadrant les autres végétaux (dont la canne à sucre), disposés au-dessus d'un tonneau, offrent à la fois la vision d'un rappel des toiles du Hollandais Albert Eckhout, dans le rendu très proche du sujet et la mise en couleurs soignée, mais aussi de l'aspect hétéroclite du marché, avec ses vendeuses bavardant sans formalités, et qui donne vie à la scène.

Née en 1836, la quatrième fille de Manuel Valadão Pimentel, baron de Petropolis et médecin de la Princesse Isabel (fille de D. Pedro II), fut l'élève de Vitor Meireles, un des grands artistes brésiliens du XIXe siècle. Elle participe à l'Exposition Générale des Beaux-Arts en 1864. Peu connus du public, ses talents se révèlent dans cette toile, synthèse des travaux agricoles mêlant personnages, marchandises et animaux typiques du pays, mais qui s'inspire également des Natures Mortes hollandaises. Cette œuvre très réaliste, proche à la fois de l'art flamand par la richesse de ses détails, se teinte pourtant d'une certaine nuance de romantisme, en écho aux grandes œuvres européennes comme celles de Delacroix ou Fromentin. Ici, la présence d'un coq et d'un canard, d'un singe et d'un perroquet, ainsi que les cinq vendeuses Noires, vêtues des habits populaires traditionnels et comme surprises dans leur activité, permet de composer cette « nature vivante », constituée, outre les ananas, d'avocats, papayes, chérimoles, raisins, canne à sucre, comme de légumes européens tels que choux, radis et oignons. Cette composition est l'une des rares images de la peinture brésilienne néoclassique qui montre à la fois l'activité des derniers esclaves (ou peut-être déjà des premiers artisans noirs), et les végétaux magnifiquement exécutés en nature morte. Ceci constitue donc un des témoignages visuels autochtones qui rend compte du métissage pictural, initiant un cycle d'iconographies nouvelles dans le paysage artistique au Brésil.

---

<sup>232</sup>

C. Neto Fernandes, *op. cit.*

Ce moment du Brésil, qui rend compte des premiers « travaux libres » avec le rachat de leur liberté par les esclaves, est aussi le témoin d'une sorte de démocratisation du travail, lequel jusqu'à présent ne pouvait être toléré que comme faisant partie des tâches attribuées aux esclaves noirs. A cet effet, les fruits tropicaux, typiques des représentations de natures mortes étaient jusque-là, pour les Européens, symboles du nouveau pays, à l'égal des premiers tableaux d'Eckhout qui ont représenté pendant très longtemps le Nouveau Monde. A partir de la fin du XIXe siècle, ils deviennent aussi, en quelque sorte, exotiques pour les autochtones, car représentatifs de l'identité brésilienne<sup>233</sup>. Le Romantisme, qui exaltait la figure de l'homme libre travailleur, en entrant dans l'art brésilien, valorisait de ce fait le « type national »<sup>234</sup>, qui, avec l'Indien mythique et l'homme du sertão, rejoignait le troisième « type racial », le Noir.

### ***b) Des fruits photogéniques***

La photographie, quant à elle, exprime aussi ces notions. Le Brésil est le pays latino-américain qui possède la relation la plus singulière avec cette technique de représentation. Le pays fut en effet le théâtre d'une invention dépendante de la photo en 1833, par le dessinateur français Hercule Florence (que nous avons déjà évoqué concernant la mission Langsdorff). Vivant dans la ville de Campinas (alors appelée Vila de São Carlos), il s'inscrit parmi les pionniers de cette technique. En outre, le Brésil fut le premier pays d'Amérique latine à connaître le daguerréotype, introduit à Rio de Janeiro le 17 janvier 1840 par l'abbé Louis Compte, qui le fit connaître aussi à cette époque en Uruguay<sup>235</sup>.

L'apogée économique du Brésil, au milieu du XIXe siècle, attire beaucoup d'étrangers. Parmi eux, des photographes européens comme les Français Victor Frond, Auguste Stahl et Marc Ferrez, et l'Allemand Alberto Henschel, entre autres, se passionnèrent pour les paysages et pour « l'exotisme » sud-américains, jusqu'aux années 1920. Les premières photos ethnographiques du Brésil se diffusent, grâce à l'appui considérable de l'Empereur D. Pedro II, qui pratiquait déjà cette technique à l'âge de 15 ans. Mécène et

---

<sup>233</sup> *O Brasil do século XIX*, Instituto Cultural Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, 2004, p. 203.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>235</sup> Jussara Nunes da Silva, « Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle », Revue électronique *CAIRN*, n° 71, 2001. L'abbé Louis Compte partit d'Europe dans le navire-école *L'orientale* pour un voyage autour du monde dont le but était de contribuer à l'éducation des jeunes hommes des classes sociales aisées, afin de les initier aux notions de marine et de commerce. Le navire arriva à Rio en janvier 1840.

collectionneur, il a contribué à donner aux photographes de l'époque toute leur valeur, en payant largement leurs travaux.

Effectivement, à partir des années 1860, Victor Frond (1821-1881), travaillera notamment avec Charles Ribeyrolles, en publiant un livre album, *Brazil pittoresco*<sup>236</sup>, qui réunit 174 lithographies à partir de clichés daguerréotypés. Frond est par ailleurs pratiquement inconnu en France, et seuls les Brésiliens ont conservé ses vues et portraits réalisés dans leur pays.

Ses images de *fazendas* (exploitations de café et de sucre) et du travail esclave rendent compte du réel effort de montrer le pays sous un jour « réaliste ». Selon ses propres mots en commentaire du *Brazil pittoresco*, il pensait « faire de notre album une véritable illustration du Brésil <sup>237</sup> ». Pour lui, il synthétise le projet par le triple sens que le terme d'illustration possédait en français, c'est-à-dire, glorifier, éclairer par des exemples et traduire un texte en images. D'autre part, le texte bilingue élargit la marge des lecteurs, touchant de façon simultanée un public national et international.<sup>238</sup>

Pourtant, ses compositions, notamment dans la lithogravure, offrent un aspect très « debretien », pourrions-nous dire, des Noirs au travail et de la végétation qui composent ses images. Bien que Lygia Segala affirme que Frond « cherche à montrer un Rio de Janeiro différent de celui des tableaux exotiques encadrés d'ananas, de branches de palmier et de café, signes de la différence coloniale exaltée dans les albums de l'époque <sup>239</sup> », son *Esclave au pilon* » (1858, Doc. 44, p. 70) et le *Jeune vendeur de volailles aux champs* (même année, Doc. 45, p. 70) donnent une vision très romantique du travail des Noirs. En effet, les deux jeunes femmes et l'enfant qui composent la première lithographie, montrent dans une pose très digne l'effort du pilonnage du café, tandis qu'un régime de banane orne le fond de la scène. Les objets entourant les personnages sont des paniers en osiers, des Calebasses, et le réceptacle du travail lui-même représentent des formes sensuelles et féminines. Les symboles assimilés aux métisses brésiliennes tels que nous les avons vus par exemple chez Eckhout, Debret et Rugendas, se retrouvent donc dans cette image. De même, le jeune garçon aux volailles va pieds nus et porte sur la tête un panier d'osier, dans un paysage de campagne qui rappelle très vivement l'aquarelle de Debret sur le même sujet (voir ci-contre).

---

<sup>236</sup> C. Ribeyrolles, *Brazil Pittoresco*, Rio de Janeiro, Typografia Nacional, 1859. Une autre édition a été réalisée : Victor Frond, *Brazil Pittoresco*, Paris, Lemercier Imprimeur-Lithographe, 1861.

<sup>237</sup> Cité par Lygia Segala, « Victor Frond et le projet photographique du Brésil pittoresque », *op. cit.*, p. 4.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 8.



Cependant, l'ouvrage de Victor Frond constitue un des plus ambitieux projets, compte tenu du texte de Ribeyrolles, dont la dimension politique, selon Lygia Segala, gagne le profil d'une œuvre républicaine<sup>240</sup>. En outre, le chercheur Pedro Vasquez, qui a réalisé une étude sur les pionniers de la photographie à Rio, confirme la valeur particulière du livre-album, dont le texte était mis en valeur par rapport aux photographies. Il déclare, à juste titre, qu'

Il est vraiment ironique et symptomatique de notre culture, appuyée sur une tradition littéraire, qui relègue les arts visuels à une position accessoire, que le travail exceptionnel de Victor Frond ait été réduit à une simple illustration du texte, chose absolument fausse [...] <sup>241</sup>.

Pourtant, les idées abolitionnistes véhiculées par l'exaltation du métissage ne conviennent pas vraiment aux élites locales et la réception du *Brazil pittoresco*, notamment par l'Institut Historique et Géographique Brésilien, réserve un accueil mitigé au partage des terres et à l'apologie du travail libre. Nous avons donc ici une œuvre originale dans le milieu artistique brésilien de cette fin de XIXe siècle, car, comme le note Maria Couto da Silva dans son étude sur les relations entre peinture et photographie à cette époque, en France, les travailleurs et les paysans étaient déjà représentés depuis la fin des années 1840, notamment par Millet et Courbet. Dans le contexte européen, la nature et les travailleurs ruraux ne représentaient pas une forme de pittoresque, mais faisaient partie du discours révolutionnaire comme la période de 1848<sup>242</sup>.

D'une façon assez différente, un autre photographe, Auguste Stahl (1828-1877), alsacien qui vécut au Brésil de 1854 à 1870, se distingua dans tous les genres photographiques. Grand portraitiste (la famille impériale posa plusieurs fois pour lui), on lui doit la seule nature morte connue photographiée au Brésil à cette époque.

Sa *Nature morte aux fruits tropicaux prise au Pernambuco* (1857, Doc. 46, p. 71) évoque une belle composition classique, mais sans le rendu des couleurs, bien évidemment, ce qui donne au tableau un aspect délicieusement « vieillot » et romantique. Les bananes, chérimoles et noix de cajou dans le petit panier apparaissent blanches, surmontées des brillants fruits de la passion, ceux-ci étant rendus, par le noir et blanc, très sombres, ce qui forme un contraste de lumière assez étonnant. L'éclatante nappe de soie foncée donne un

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>241</sup> P. Vasquez, *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Dazibao, 1990. Site Internet [www.bolsadearte.com/biografias/frond.htm](http://www.bolsadearte.com/biografias/frond.htm).

<sup>242</sup> M. Antonia Couto da Silva, "As relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum *Brasil Pittoresco* de Charles Ribeyrolles e Victor Frond", *Fênix*, Revista de História e Estudos Culturais, vol. 4, Ano IV, n° 2, 2007, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, p. 11.

aspect très original à la nature morte qui, d'ordinaire en peinture, est placée sur une table claire. D'autre part, la forme de la photographie dont le cadre ovale accentue la rondeur de la composition offre une vue très féminine de l'ensemble.

Dans la représentation iconographique des fruits exotiques au Brésil, on peut observer chez d'autres photographes le cliché récurrent de la « Marchande des quatre-saisons ». C'est le cas d'Alberto Henschel, dont la photographie d'une *Vendeuse de fruits à Rio de Janeiro* (1869, Doc. 47, p. 72) fut même envoyée à l'Exposition universelle de Vienne en 1873. Cette représentation, reproduite et publiée en France en 1887, montre tous les aspects d'une composition arrangée en studio. Effectivement, Henschel, qui eut une carrière féconde bien que brève (seize ans, de 1866 à sa mort en 1882), suivit les modes d'une Cour « moderne et civilisée » selon le regard européen, et « céda à la tentation de l'argent facile avec les images exotiques<sup>243</sup> », affirme Carlo Haag dans l'article qu'il consacre aux modèles noirs.

Le rapport avec les aquarelles de Debret sur les *quitandeiras*, par exemple, *Négresse tatouée vendant des fruits de cajous* (Doc. 20, p. 50), peut être établi de façon logique, car Henschel paraît avoir composé cette image dans le même objectif : montrer le quotidien brésilien à travers ses représentantes les plus poétiquement observables, et une certaine « réalité » puisque les vendeuses existaient bel et bien.

Ici, notre marchande pose, assise sur un banc au milieu de nombreuses noix de coco, bananes et courges. Quelques ananas sur la gauche s'amoncellent, entourant des papayes. Le gigantisme des fruits est accentué par les immenses cannes à sucre à l'arrière, le tout surmonté d'un grand parasol. En fond, on distingue des palmiers et autres arbres exotiques, sans doute un papier peint qui fait office de décor. La Noire, paisible et quelque peu blasée, mâchouille un de ces bâtons qu'utilisent les Africains pour se nettoyer les dents. Elle porte collier et bracelets (l'analogie avec la *Femme Noire* d'Albert Eckhout - Doc. 7, p. 22 - est aussi perceptible, dans l'aspect féminin des bijoux) ; un turban et une robe de coton blanc terminent le costume.

Tous les symboles sont présents, à travers ce « tableau vivant » et l'artiste rend bien compte d'une certaine vision du Brésil. Mais nous ne sommes pas dupes de ce regard de « Bahianaise typique » car son air à la fois triste et désinvolte montre tout à fait les signaux de l'utilisation des codes et des stéréotypes en vigueur. Comme l'affirme Pedro Corrêia do Lago dans *L'Empire brésilien et ses photographes*,

---

<sup>243</sup> C. Haag, « As primeiras imagens - O negro como modelo », site Internet [www.CNI.ORG.BR](http://www.CNI.ORG.BR).

Il est naturel que, connaissant le goût de l'Europe pour l'exotisme, ce soit les professionnels européens eux-mêmes qui aient exercé avec le plus d'enthousiasme l'art du paysage et du portrait ethnographique, pour lesquels ils pouvaient envisager de meilleures perspectives économiques que leurs confrères qui n'avaient jamais quitté le Brésil<sup>244</sup>.

Effectivement, ces photographies, destinées essentiellement à un public européen, et qui furent retrouvées pour la plupart hors du Brésil, n'intéressaient pas les propres Brésiliens, puisque ceux-ci ne voyaient aucun intérêt à conserver des images fixes de ce qu'ils avaient constamment sous les yeux<sup>245</sup>.

Christiano Jr. (1832-1902) est un autre photographe qui collectionna les « types de nègres, intéressants pour ceux qui rentrent en Europe », selon sa propre expression dans les journaux où il publiait des annonces dès 1865. Avant de partir pour l'Argentine qui devint son terrain de prédilection pour les photos de paysages, ce Portugais né aux Açores a composé de remarquables portraits de vendeuses de fruits.

Nous présentons ici quatre photographies de studio (Doc. 48, 49, 50, 51, p. 73), qui offrent, en comparaison avec la précédente évoquée, une vision assez triste et miséreuse des femmes noires esclaves ambulantes. La première, (*Vendeurs de fruits*, 1865) accompagnée d'un homme portant un panier sur la tête et vêtu de guenilles, montre un aspect bien piteux, avec son plateau qui penche et sa robe mal « fagotée ». La deuxième (*Vendeuse de fruits avec son bébé*, 1865), de profil, a son bébé dans le dos, attaché selon la coutume africaine et porte un long plateau de bois chargé de fruits où nous distinguons à peine des chayottes. Quant aux deux dernières (*Vendeuse ambulante avec son enfant* et *Vendeuse ambulante*, mêmes dates), assises près de leur « marchandise » (pastèques et fruits de la passion), l'une a son enfant qui l'aide et l'autre nous fixe en caressant une grosse pastèque. Leur regard méditatif en dit long, mais quel serait le but de ces représentations ?

Par ailleurs, la vendeuse à l'enfant, avec ses scarifications sur le visage, rappellent curieusement la marchande aux noix de cajou de Debret qui possède des tatouages. Ces pratiques, chez l'une comme chez l'autre, des traditions africaines, perdurent encore quelque quarante ans après. Les mêmes yeux nous inspectent, tristes et vides.

Comme le souligne Sandra Machado Koutsoukos dans l'analyse des photographies d'esclaves, « de telles images présentent une vision quelque peu *romantique* de l'esclavage

---

<sup>244</sup> P. C. do Lago, *L'Empire brésilien et ses photographes*, Paris/Milan, Musée d'Orsay, 5 Continents Editions, 2005, p. 14.

<sup>245</sup> *Ibid.*

car elles montraient les Noirs avec leurs instruments, marques tribales, vêtements, regard effrayés mais [les artistes] ordonnaient tout cela dans une ambiance, choisissaient avec soin ce qu'ils allaient fixer<sup>246</sup>». Les fruits exotiques sont donc encore une fois le prétexte à une mise en scène des « coutumes brésiliennes » de cette période.

Pour terminer ce panorama des fruits brésiliens à travers la photographie du XIXe siècle, nous pouvons citer sans aucun doute le photographe le plus célèbre de cette époque, Marc Ferrez (1843-1923). Celui-ci (fils de Zéphirin Ferrez, présent lors de la Mission Artistique Française en 1816) a également beaucoup employé les marchandes de fruits dans ses portraits pittoresques de Rio de Janeiro. Entre les années 1870 et 1894, ses magnifiques vues de la capitale brésilienne et de la nature environnante sont très prisées, notamment l'allée des palmiers majestueux du Jardin botanique qu'il photographie à la perfection.

Les marchandes et tous les travailleurs de la rue se retrouvent également sous son objectif, en particulier les vendeuses de fruits comme cette belle *Vendeuse de bananes avec son bébé* (1885, Doc. 52, p. 75), un portrait célèbre qui figure sur beaucoup d'albums.

La posture de la jeune Noire rappelle bien celle de la *Vendeuse* de Christiano Jr, quelque vingt ans plus tôt, avec le profil, le plateau sur la tête et son bébé attaché selon la tradition de son peuple. Son regard triste et dédaigneux, le fond gris de la photo et même les petits yeux tristes de l'enfant, tout semble donner à nouveau l'impression d'un spectacle pour Européens en mal d'exotisme. L'image que nous renvoie cette photo n'est pas très différente de certaines gravures de Debret et autres peintres du XIXe siècle, dans la vision de la société brésilienne où les fruits exotiques sont bien le prétexte à une mise en scène des personnages avec leurs activités.

Cependant, notre regard face à cette femme change quelque peu : peut-être est-ce dû au réalisme que la photographie induit. C'est alors plus à une visibilité pénible que nous avons affaire, qu'à une représentation pittoresque qui, quelques années auparavant, nous avait séduits ; l'exotisme n'est pas recherché, ni la beauté d'un cadre qui serait une vitrine publicitaire. L'artiste nous avertit au travers du regard de ces personnes : la misère est présente, physique et morale. La photographie devient alors le témoin d'une époque, d'un pays et d'un peuple, par ses représentants des couches sociales pauvres et donc remarquables dans sa visibilité. Également, les *Femmes Noires au marché* (1875, Doc. 53, p. 76), paraissent

---

<sup>246</sup> S. S. Machado Koutsoukos, "No estúdio do fotógrafo: um estudo da (auto)representação de pessoas negras, livres e escravas no Brasil do século 19", thèse de doctorat, Université fédérale de Campinas (Unicamp), site Internet [www.CNI.ORG.BR](http://www.CNI.ORG.BR).

prendre la pose, assises, bras croisés, soutenant l'objectif de l'artiste. Leurs tenues traditionnelles et les paniers de bananes et de fruits de la passion montrent ces marchandes, cette fois-ci en plein air, fixant Ferrez « avec une distance teintée de mépris <sup>247</sup> ».

C'est par conséquent toujours au même objectif que le photographe, comme le peintre, tient à nous prendre à témoins : le quotidien est bien montré par l'identité, les fruits exotiques sont en revanche délibérément mis entre parenthèses car ici ce qui importe nous apparaît bien être « l'âme brésilienne » sans artifices.

Nous pouvons conclure cette analyse de l'iconographie des fruits de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à travers le regard photographique, sur l'affirmation que la représentation des végétaux tropicaux du Brésil est vue *par* les étrangers, *pour* les étrangers. Par conséquent, malgré certaines tentatives de mise en valeur de la population noire et métisse au travail qui composait la majeure partie des personnes photographiées (dont le livre-album de Victor Frond qui se démarque, de par sa volonté de proposer une œuvre « civilisatrice et progressiste »), l'étude de Boris Kossoy souligne effectivement que

Les premiers photographes réaffirmèrent la vision exotique du pays. Comme cela s'est produit avec la peinture, ils déprécièrent le natif, avec un facteur aggravant : on suppose depuis toujours que dans la photographie, il est plus difficile de manipuler la réalité, comme si entre l'œil mécanique et l'objet photographié il n'y avait pas d'œil humain. L'exotisme reproduit par les photos est plus diabolique encore que dans les peintures.

Les registres iconographiques du *Dicionário Histórico-Fotográfico* démontrent que les objectifs ont aussi produit des exotismes - et aidèrent, d'une certaine manière, à raconter le quotidien d'un pays inexistant ou tout du moins différent du réel. Les photos de José Christiano de Freitas Henriques Júnior et d'Alberto Henschel, sont des symboles du naturalisme à l'envers. Christiano Júnior montrait les Noirs comme on exhibe un herbier<sup>248</sup>.

En 1880, dans la seule ville de São Paulo, des neuf professionnels en activité, deux seulement étaient Brésiliens. Les Italiens étaient en majorité. Le regard étranger des paysagistes et portraitistes qui débarquèrent au Brésil était, en conséquence, tout à fait semblable à celui des peintres européens des siècles précédents, à la recherche du pays tropical et de ses exubérances.

---

<sup>247</sup> B. et P. Corrêia do Lago, *Brésil, Les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, Gallimard, 2005, p. 209.

<sup>248</sup> Boris Kossoy, *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, Ed. Instituto Moreira Salles, 2002.

A la fin du XIXe siècle, le Brésil voit sa société évoluer d'une façon assez spectaculaire, à partir de l'abolition de l'esclavage, et surtout de l'avènement de la première République en 1889. L'agitation qui règne dans les milieux politiques, les révoltes éclatant dans différentes régions du pays, ainsi qu'un renouveau littéraire, mettant en exergue l'Indien selon les influences romantiques, conduisent peu à peu l'identité brésilienne à s'éloigner des modèles européens.

Sous l'influence de la Révolution russe, des intellectuels s'engagent dans une idéologie de déconstruction des idées anciennes, à la recherche d'un nouveau sens.

Dans l'art, cela se manifestera tout d'abord par de nouvelles conceptions, inspirées du cubisme, du futurisme, du dadaïsme...européens. Cependant, et curieusement, ce sera par leurs voyages en Europe, notamment à Paris, que les artistes brésiliens vont prendre du recul et commencer une modernisation de toute la société, dont l'industrialisation allait prendre des proportions insoupçonnables. Bien que le modernisme au Brésil doive être pensé à partir de ses multiples expressions - à Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco etc. - la *Semana de Arte Moderna* est un phénomène éminemment urbain et pauliste (de São Paulo), connecté à la croissance de São Paulo dans les années 1920, à l'industrialisation, à l'immigration massive et à l'urbanisation.

En décembre 1917, le scandale à propos d'un tableau présenté par Anita Malfatti à l'Exposition de Peinture de São Paulo, va initier une querelle entre les conservateurs (représentés par l'écrivain Monteiro Lobato) et les jeunes modernistes.

De là, des mouvements nationalistes revendiquent une « destruction » de toutes les formes artistiques existantes. Ce sera la semaine d'Art Moderne<sup>249</sup>, en février 1922, qui, par

---

<sup>249</sup> L'année 1922 représente au Brésil un tournant dans le domaine de l'art et par conséquent une sorte de révolution pour toute la société de ce pays : La « *Semana de Arte Moderna* », organisée par l'élite avant-gardiste, est composée entre autres de Mario de Andrade, l'auteur de *Macunaíma* en 1928 (*Le héros sans aucun caractère*, 1997), grand roman devenu l'emblème poétique d'une identité indigène, mais aussi Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Emiliano di Cavalcanti, Menotti del Picchia, etc.

Résultat des efforts conjugués d'intellectuels, artistes plastiques et poètes, ce mouvement est lancé sous l'influence de l'expressionnisme, du cubisme et du surréalisme, afin d'en terminer avec l'art académique, et de faire émerger une identité artistique propre au Brésil. Les événements les plus caractéristiques de cette décennie sont les Manifestes « *Pau-Brasil* » et « *Anthropophage* » d'Oswald de Andrade, respectivement en 1924 et 1928, qui ont marqué l'histoire de la nation, et le tableau de Tarsila do Amaral « *Abaporu* » (« L'homme qui mange », en langue tupi-guarani), vendu en 1995 pour 1,3 million de dollars à New-York. Une nouvelle forme d'art est née, qui cherche à retrouver les racines brésiliennes, et par là, l'identité nationale.

Le thème de la dévoration de la culture européenne, assimilation des coutumes indigènes, pour créer une nouvelle culture, s'exprime à travers tout l'art et particulièrement la peinture, dont les couleurs et les formes représentent la fusion du peuple blanc, métis, noir, indien. Les élites conservatrices, au début scandalisées, tentèrent par la censure de la Révolution de 1930 de contenir ce mouvement, mais des artistes comme Cândido Portinari continuèrent à développer le processus esthétique moderniste et social, à l'instar du muraliste Diego Rivera au Mexique.

l'élaboration de manifestes, d'œuvres qui rompent avec les canons académiques et une relecture des textes concernant la « découverte » du pays, prendra en charge le destin du Brésil. La ligne de démarcation entre passé et présent, importé et national, artificiel et authentique, affirmée par le mouvement moderniste, va prendre forme dans une carnavalisation du langage, notamment avec des écrivains de renom tels Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Menotti del Pichia ou Plínio Salgado. L'anthropophagie fonde au Brésil le concept identitaire d'*abrasileirismo*, d'une *brésilianité* à jamais inachevée<sup>250</sup>.

Organisée par un groupe d'intellectuels et d'artistes à l'occasion du Centenaire de l'Indépendance, la *Semana* déclare la rupture avec le traditionalisme culturel associé aux courants littéraires et artistiques précédents : les Parnassiens, le symbolisme et l'art académique. La défense d'un nouveau point de vue esthétique et l'engagement vis-à-vis de l'indépendance culturelle du Brésil font du modernisme un synonyme de "style nouveau" directement associé à la production réalisée sous l'influence de 1922. Heitor Villa-Lobos (1887-1958) pour la musique ; Mário de Andrade (1893-1945) et Oswald de Andrade (1890-1954), pour la littérature ; Victor Brecheret (1894-1955) pour la sculpture ; Anita Malfatti (1889-1964) et Di Cavalcanti (1897-1976), pour la peinture, sont parmi les participants de la Semaine d'Art Moderne.

De plus, de nouveaux immigrants ont donné naissance à de nouvelles colonies, et le sentiment de la fragmentation de la culture vient s'ajouter aux différences régionales. La quête de la « brésilianité » se métaphorise dans un mélange de voix.

C'est à cette époque que José Pereira Graça Aranha (1868-1931), un des promoteurs de la *Semaine* publie *A Estética da Vida* (1921), qui souligne le manque de communion de l'âme brésilienne avec la nature, car, dit-il, les « trois races » formées au Brésil agissent selon un artificialisme culturel. Il faut transformer les sensations en paysage-couleur...<sup>251</sup>

Mais cette mutation ne se fera pas, comme l'a observé Roland Chemama dans son analyse sur « l'invention du Brésil », en opposition à une autre culture ou un autre peuple, car « il est significatif en ce sens que le modernisme, qui orienta pour longtemps la vie intellectuelle, ait constitué à la fois une récupération de la mémoire nationale et une ouverture

---

<sup>250</sup> Site Anthropophagie culturelle / Antropofagia, Dictionnaire des termes littéraires, [www.ditl.info/arttest/art748.php](http://www.ditl.info/arttest/art748.php).

<sup>251</sup> Site Fundação Bienal de São Paulo, Núcleo Histórico (Modernismo brasileiro).

à la modernité européenne<sup>252</sup> ». Au contraire, c'est l'assimilation dans la réduction des dualités que prêche Oswald de Andrade dans son *Manifeste Anthropophage* de 1928.

A cet égard, nous allons à présent voir, dans cette ultime phase de notre étude, comment les artistes ont pu réhabiliter cette mémoire, non seulement par le bouleversement social qui a accompagné les grands changements mondiaux, mais aussi par un retour aux racines et une recherche de fusion pour créer une identité originale. Les Brésiliens qui ont en effet marqué le XXe siècle sont, d'une part, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti et Candido Portinari, trois grandes figures de l'art brésilien, mais aussi Percy Lau, qui, de façon discrète, a participé à la diffusion de l'iconographie végétale brésilienne, dans son propre pays et en France. D'autre part, Aldemir Martins, par son utilisation originale des fruits dans la peinture, a contribué à une réappropriation identitaire des symboles régionaux, de même que Glauco Rodrigues et Djanira montrent dans leur peinture un assemblage des époques et des mythes brésiliens. Enfin, nous aborderons avec le graveur J. Borges l'illustration de la littérature « de *cordel* », qui depuis plus d'un siècle a repris les principaux thèmes brésiliens de l'actualité, et en a réalisé de magnifiques représentations en xylogravure.

## **2- De l'image métisse**

Au début du XXe siècle, le Brésil se situe dans une phase novatrice, qui précède la célèbre « Semana de Arte Moderna », bientôt significative dans l'élaboration d'une identité artistique et culturelle propre. A cette époque paraît l'*Almanach brésilien Garnier (O Almanaque Garnier)*, entre 1903 et 1914, publié par l'une des plus prestigieuses librairies de Rio de Janeiro. Cette stratégie encore peu courante (alors qu'à cette période, on trouve en majorité des imprimés populaires), visait à diffuser les idées de construction d'un Etat républicain et moderne, selon une « pédagogie de la nationalité<sup>253</sup> ». A ce titre, ses articles de critique littéraire, notices biographiques, discours, rapports de voyages, études de folklore, présentent un intérêt tout particulier pour l'étude de son « projet politico-culturel » et la

---

<sup>252</sup> R. Chemama, "Où s'invente le Brésil", site [www.FREUD-LACAN.COM/article.php?id\\_article=00259](http://www.FREUD-LACAN.COM/article.php?id_article=00259).

<sup>253</sup> E. de F. Dutra, *Rebeldes literários na República: História e identidade nacional no Almanaque Garnier (1903-1914)*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, citée par L. F. de Alencastro in *ANNALES*, op.cit., p. 474-475.



« question de fond : comment faire du Brésil une nation moderne ? ». Cette question passait par plusieurs facteurs, entre autres la mise en valeur des territoires, riches de potentialité - et âprement disputé par la France (en ce qui concernait les limites avec la Guyane) pendant plusieurs siècles -, l'éducation du peuple, et une écriture de l'Histoire dans un souci de « mémoire de la nationalité »<sup>254</sup>.

Par ailleurs, les régions excentrées telles que Bahia et le Nordeste étaient jusqu'à présent quelque peu « oubliées » des grandes villes. Les centres de culture étaient effectivement situés à Rio de Janeiro encore au début du siècle, et le serait bientôt à São Paulo, dans un formidable essor démographique, économique et culturel. Mais la littérature s'emparera des identités régionales pour pointer du doigt une réalité souvent très difficile pour les « *sertanejos* » (habitants du *sertão*, région désertique qui couvre les états de Bahia, Pernambuco et Ceará). L'œuvre d'Euclides da Cunha, *Os Sertões*<sup>255</sup> (1902), sera l'un des déclencheurs d'intérêt pour ces immenses lieux désertés et oubliés par le Sud riche et développé. Les « *caboclos* », métis d'Indiens, de Noirs et de Blancs, seront alors l'objet du « récit socio-historique des années 1930<sup>256</sup> ». Gilberto Freyre (avec *Casa-Grande e Senzala*, 1933) et Jorge Amado (*Cacau ; Gabriela, Cravo e Canela*) entre autres mettront en valeur une culture populaire régionale.

### a) « *Pourquoi le Brésil ?* »

En ce XXe siècle qui débute, la France est encore présente dans l'esthétique que va développer l'art brésilien. En effet, les notions qui vont être diffusées dans le contexte artistique international proviennent de l'avant-garde, composée par les gens de lettres, réunis autour du groupe du Bateau-Lavoir, à Montmartre avec pour chef de file Apollinaire, comme modèles Modigliani et le Douanier Rousseau, et aussi des marchands d'art tels Paul Guillaume, qui ont su, dès 1914, lancer une nouvelle mode qui fera révolution. Le catalogue de l'exposition de l'association Lyre et Palette en 1916, la première sur l'art nègre, sera

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>255</sup> A la suite d'un reportage à Canudos (Bahia), où un groupe conduit par Antônio Conselheiro, prédicateur charismatique qui rassembla près de 25000 personnes, fut massacré, Euclides da Cunha écrira un livre fondateur de l'identité brésilienne nordestine (traduit en français par *Hautes Terres*, 1993, Métailié).

<sup>256</sup> R. Chemama, *op. cit.*

préfacé par Jean Cocteau, et Erik Satie y « joue du piano dans le brouhaha général, augmentant la confusion née de la peinture cubiste et des sculptures primitives <sup>257</sup>».

Les expositions universelles en Europe montrent les objets coloniaux au grand public, de plus en plus attiré par l'exotisme. A partir de 1905, ce sont les artistes modernes - Vlaminck, Derain, Picasso, Matisse- qui vont donc aborder l'« art nègre » sous l'angle esthétique, lui accordant le statut d'œuvre d'art. Dans les années 1930, les progrès en ethnologie, avec des personnalités influentes -Marcel Griaule, Marcel Mauss, Paul Rivet, Georges-Henri Rivière, et bien sûr Claude Lévi-Strauss et Roger Bastide pour le Brésil- affinent le contexte culturel qui préside à l'élaboration des œuvres des arts primitifs.

L'engouement européen de cette époque pour l'art nègre et le primitivisme va décomplexer les artistes pour représenter un Brésil métis et puiser dans un art populaire parcouru d'influences africaines et amérindiennes les caractéristiques de l'art national. Armelle Enders souligne que dans le tableau *A Negra* (la négresse) de 1923, peint à Paris par Tarsila do Amaral « l'artiste renonce aux langueurs créoles de l'exotisme de bon aloi pour exprimer crûment la sensualité tropicale<sup>258</sup> ». Il ne s'agit pas tant de créer un style brésilien que de créer « à la brésilienne ».

A ce propos, Emmanuel Fillot affirme que

Dans son manifeste *Pau Brasil*, suivi en 1928 du très provocateur manifeste *Antropophage*, Oswald de Andrade ouvre une nouvelle voie dont les axes les plus importants sont l'alliance du " primitivisme local " et de la modernité et l'"inclusion de l'autre ". On imagine bien qui est l'*Autre* dans cette affaire. En 1923, Tarsila do Amaral va peindre *A Negra*, une image puissante qui en finit avec les exotismes sucrés<sup>259</sup>.

C'est à ce moment que la France va incarner à nouveau un rôle important dans l'élaboration de nouvelles esthétiques, notamment en la personne du poète Blaise Cendrars (1887-1961). Celui-ci fut invité à São Paulo en 1924 par les jeunes « modernistes » brésiliens. Il y séjournera trois fois jusqu'en 1928, et, érigé au Brésil en « maître de la modernité », il contribuera à la création de l'identité naissante. Son *Anthologie nègre* en 1921 avait provoqué un formidable élan qui, entre 1925 (exposition des Arts Déco) et 1931 (exposition coloniale) allait secouer la vieille Europe de ses poussières coloniales. De là, les légendes empruntées au

---

<sup>257</sup> C. Giraudon, *Paul Guillaume et les peintres du XXe siècle. De l'art nègre à l'avant-garde*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1993, p. 35.

<sup>258</sup> A. Enders, *Histoire du Brésil contemporain*, Editions Complexe, 1997, p. 95.

<sup>259</sup> E. Fillot, « Un Brésil « de muitos brasileiros » - itinéraires métis dans l'histoire et l'actualité des arts au Brésil (15/08/2007), site [www.africultures.com/index.esp?no=3734&menu=revue\\_affiche\\_article](http://www.africultures.com/index.esp?no=3734&menu=revue_affiche_article).

folklore comme l'expression plastique de la culture primitive, animiste et fétichiste africaines vont imprimer chez les artistes brésiliens une fascination qui sera à l'origine de l'art métisse.

D'ailleurs, Cendrars lui-même va être fasciné par le pays tropical, « la terre de la grande chance », encore à conquérir, et, à la question *pourquoi le Brésil ?*, il répondra : « parce que j'étais violemment indiscipliné, le sertão brésilien, la sauvagerie, brousse et bled me convenaient<sup>260</sup> ».

Tarsila do Amaral (1886-1973) et Oswald de Andrade (1890-1954) avaient rencontré le poète à Paris l'année précédente et l'avaient convié à visiter l'état de Minas Gerais, dont l'art baroque avait enchanté l'artiste suisse. Là, les jeunes artistes, sous le coup d'une redécouverte de leur pays, y virent le signe d'un retour au primitivisme. Oswald et Tarsila avaient cependant une perception différente puisqu'ils retrouvaient au-delà des lieux visités l'histoire de leur pays qu'en fait ils revisitaient. C'est ainsi qu'ils prenaient conscience de leur identité de Brésiliens. Ce pays avait un prix, une valeur presque marchande. Cendrars le leur révélait par son émerveillement. Il confirmait Oswald dans sa théorie d'une poésie d'exportation qui, prenant en compte la spécificité brésilienne, pouvait, sur la scène internationale, entrer en compétition avec les productions européennes demeurées trop longtemps la norme.

L'iconographie se retrouve donc directement liée à la prise en compte de la miscégenation ethnique, pour une définition du caractère spécifique de l'identité du peuple brésilien. En ce sens, la valorisation du métissage que prône Gilberto Freyre dans son *Casa-Grande e Senzala*, paru en 1933 (traduit en français en 1952 par Roger Bastide sous le titre *Maîtres et esclaves*), se manifeste à travers l'art pour la majorité des pays d'Amérique du Sud. L'artiste le plus connu et le plus représentatif de ce courant reste le muraliste mexicain Diego Rivera (1886-1957), qui prône entre 1920 et 1950 un processus de réhabilitation des classes populaires indigènes pour comprendre leur histoire et retrouver leur identité culturelle (notamment dans la toile *La grande Cité de Tenochtitlan*, 1945).

Au Brésil également, on commence à observer à partir de ce moment une perception des fruits tropicaux comme identitaires de la nation. Le discours nationaliste, très fort dans ce pays (tout comme au Mexique), et les symboles indigènes politiquement présents, se retrouvent dans la notion de représentation (picturale et par le texte), associée à la notion d'identité brésilienne. Une réappropriation de l'exotisme, différent de celui qui avait été montré jusqu'à présent par les Européens commence à apparaître, notamment chez Anita

---

<sup>260</sup> Cité par J. Michaud-Larivière, « Cendrars au Brésil », Colloque International « Voyageurs et images du Brésil », MSH-Paris, déc. 2003, p. 2.

Malfatti, qui, en 1917, sous l'influence expressionniste, montre une image de mulâtresse aux fruits (ou bien est-ce un autoportrait de l'artiste qui s'insère ainsi dans le paysage brésilien) dans *Tropical*.

Ses travaux (*O Homem Amarelo* [L'Homme Jaune], *A Estudante Russa* [L'Etudiante Russe], *A Mulher de Cabelos Verdes* [La Femme aux Cheveux Verts], *A Índia* [L'Indienne], *A Boba* [La Folle], *O Japonês* [Le Japonais]) présentent un engagement avec les enseignements de l'art moderne : la touche libre, la problématique du rapport entre personnage/arrière-plan, le traitement de la lumière sans le conventionnel clair-obscur.



**Tropical**

**1917, Huile sur toile, 77 x 102 cm**

**Coll. Pinacothèque de l'Etat de São Paulo**

Ces ananas, bananes, oranges et papaye, se placent dans une palette chromatique inhabituelle car les jaunes et les verts se fondent presque en une seule couleur, tandis que les palmiers en fond sont à peine suggérés. Le regard de cette jeune femme aux fruits exotiques se perd dans une nébuleuse. Cherche-t-elle son identité ?

Nous pouvons peut-être, à nouveau, comparer cette représentation avec les images de Debret, dans l'expression de la jeune vendeuse de fruits, bien qu'ici les canons romantiques aient disparu, et que les tons de la composition induisent une certaine idée du tropicalisme qui n'est plus celui dont nous avons eu affaire jusqu'à présent. La sensualité n'est pas exactement ce que l'artiste a désiré imprimer dans cette toile, et le thème central, « tropical », est plutôt

évoqué comme un malaise, dans les tons verdâtres, que dans les pastels romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Chez deux autres peintres, Tarsila do Amaral et Di Cavalcanti (1887-1976), l'analyse de leurs œuvres nous éclaire sur la forme exotique que comportent les représentations de fruits, et la place que prennent les mythes dans leurs iconographies originales. En parallèle avec l'art européen, qui se démarque alors profondément des modèles classiques (le début du XX<sup>e</sup> siècle voit l'avènement du cubisme et du surréalisme, qui révolutionnent la dimension esthétique des œuvres), se développe une peinture très stylisée, mais toujours influencée par l'image que les Brésiliens ont d'eux-mêmes.

Ainsi, chez Tarsila, *Le vendeur de fruits (O vendedor de frutas, 1925 - Doc. 59, p. 82)* met en scène, dans un style naïf qui annonce le mouvement contemporain, un Nordestin sur sa barque chargée d'ananas, de bananes et d'oranges, tandis que *Le marché (1924 - Doc. 60, p. 83)* et *Le papayer (1925, ci-après)* présentent également à travers toute une gamme de coloris des plus gais et enfantins les fruits que l'on retrouve toujours vendus dans la rue.

La deuxième toile, *Le Marché*, reprend donc les fruits déjà évoqués et présente dans une idée semblable la végétation typique provinciale, aux couleurs toujours enfantines, à dominante rouge, jaune et verte, aux formes simplistes héritées du cubisme. Les fruits tropicaux, tels des bonbons appétissants, ronds et brillants, couvrent pratiquement toute la surface de la toile, posés à même le sol ou sur de petits bancs. Les palmiers, en fond derrière les maisons, gaiement plantés comme des bouquets rappellent les feuilles des ananas et le mouvement des plantes en pots au premier plan.

L'artiste avait redécouvert la région du Minas Gerais, baroque et colorée, et la met ici en exergue dans un festival de couleurs explosives. Tarsila s'était exprimée sur la raison de cette mise en valeur d'une campagne pleine de fantaisie où elle avait grandi, et sur le choix des couleurs :

On m'avait appris par la suite qu'elles étaient laides et « paysannes ». J'avais suivi le modèle de la finesse...Mais ensuite je me suis vengée de l'oppression, en les mettant sur mes toiles : bleu très pur, rose violacé, jaune vif, vert chantant. [...]...Liberté et sincérité...<sup>261</sup>

On a donc, à travers ces trois œuvres, une vision poétique mais le romantisme des lignes conventionnelles a disparu. Reste peu d'exotisme comme on le représentait jusqu'à présent, plutôt une forme d'ironie par rapport à l'art en général, car la réappropriation de l'iconographie des fruits par les Brésiliens eux-mêmes les emmène vers une autre voie.

---

<sup>261</sup> *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939 (31-35). Cité par A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, vol. I, S. Paulo, Ed. Perspectiva, p. 121.

Les stéréotypes sont repris dans une optique différente : une leçon de « brasilité », où l'identité culturelle du pays est remise en question, re-mixée, (re)-dévorerée. Les modernistes combattent en effet l'objectivisme et la transcription détaillée de la réalité, qui limitent la faculté créative. Oswald de Andrade affirmait déjà en 1921 que l'artiste a le privilège de produire un monde « supraterrrestre, anti-photographique, irréel, mais un monde existant, choquant, et profond, explosé à toute intérieure et obscure étincelle divine<sup>262</sup> ».



*O mamoeiro (Le papayer)*

1925, huile/toile, 65 x 70 cm

Col. Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, USP

<sup>262</sup> O. de Andrade, "Questões de Arte", *Jornal do Comércio* (S. Paulo), 25/7/1921. Cité par M. da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro: I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Ed. Civilização Brasileira, 1964, p. 209.

Ici, les plans de perspective ne sont pas du tout élaborés, nous avons affaire à une structure de type naïf et les couleurs très franches et marquées rappellent un dessin d'enfant.

Les personnages, les maisons et la végétation sont stylisés, de grosses boules figurent les arbres et les papayes paraissent accrochées telles des ballons légers dans une fête. Le primitivisme de cette œuvre est révélateur de la phase « *pau-brasil* » de l'artiste, qui met en relief la nature et les personnages dans un cadre « idyllique ».

Tarsila do Amaral n'a pas participé à la *Semana*, mais son rôle dans le modernisme brésilien ne laisse aucun doute. En associant son expérience française - son apprentissage avec André Lhote (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953) et Fernand Léger (1881-1955) - aux thèmes nationaux, elle produit une œuvre emblématique des préoccupations du groupe moderniste. Elle illustre le livre *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, publié en 1925. Le recueil de poèmes *Feuilles de Route (1- Le Formose)*, de Blaise Cendrars présente huit illustrations de Tarsila. (Les toiles *E.F.C.B.* -1924 et *A Gare* -1925 sont également des illustrations de l'œuvre du poète français, travaux qui la firent connaître comme sa phase « Anthropophage »). La première de *Feuilles de Route*, pour la couverture, est un croquis réalisé à partir du célèbre tableau peint en 1923, *A Negra*. Il affirme d'emblée la perspective exotique et primitiviste du recueil.

Le critique d'art portugais Antonio Ferro, sur l'exposition de Tarsila à Paris, en 1926, affirme qu'il était facile de prévoir l'évènement. « Blaise Cendrars, qui ne veut pas d'autre illustratrice pour ses livres, Jean Cocteau, Valéry Larbaud, Rosemberg, Raynal et tant d'autres, obligèrent la France à regarder Tarsila. La France, à son tour, obligea le Brésil à consacrer ce grand peintre. Ce sera, du reste, un geste de gratitude...<sup>263</sup> ».

C'est un fait avéré, comme le conte W. Mayr, que « Cendrars a donc découvert l'Amérique du Sud, particulièrement le Brésil, et spécialement l'Etat de S. Paul. Mieux que cela : il a fait découvrir le Brésil à nombre de Brésiliens qui l'ignoraient<sup>264</sup> ».

L'œuvre de Di Cavalcanti suit une autre direction. Autodidacte, il travaille comme illustrateur et caricaturiste. Son tracé simple et stylisé devient la marque de son langage graphique. Sa peinture, qu'il commence en 1917, ne présente pas d'orientation définie. Ses œuvres révèlent un certain éclectisme, alternant le ton romantique et "pénombliste".

---

<sup>263</sup> Site [www.perso.orange.fr/miscegenation/cadreb/htm](http://www.perso.orange.fr/miscegenation/cadreb/htm).

<sup>264</sup> W. Mayr, « Chez Blaise Cendrars » in *Le Journal Littéraire*, Paris, 3 jan. 1925, p. 11. Cité par A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, Ed. Martins, 1970, p. 73.

Entre 1923 et 1925, il vit à Paris, époque à laquelle il entre en contact avec Picasso, Braque et Matisse. En voyage en Italie, il s'imprègne des classiques, qui ont contribué à sa formation en peinture. Il subit également les influences de Delacroix, Gauguin et des muralistes mexicains.

L'une de ses toiles, *Ciganos* (Les *Gitans*, 1940 – Doc. 61, p. 88), reflète l'originalité d'une peinture caractéristique brésilienne. La papaye, les goyaves installées dans le panier près des jeunes gens, les noix de cajou aux pieds du paysan ne nous confirment plus dans une vision exotique du pays, tant la pose fatiguée et le regard comme vide du couple montrent une vie des plus difficiles. Allongés à même le sol terreux, avec l'horizon semi-désertique en arrière-plan où quelques rares cactus et arbustes épineux décorent la colline, c'est une description contemporaine réaliste que nous avons sous les yeux. Les fruits, frugal repas des ouvriers, ne présentent pas l'abondance et la luxuriance d'un éventuel « paradis terrestre ».

Bien au contraire, c'est, semble-t-il, une dure réalité du nord-est du Brésil qui est ici avouée, non plus sans honte mais avec beaucoup de sensibilité et de finesse, malgré l'épaisseur du trait caractéristique du peintre, dont l'influence cubiste des formes apporte encore à la massivité et à l'écrasante chaleur perçue à travers cette présentation. Ce témoignage artistique des « faiblesses nationales », selon Jacob Klintowitz, est le dessin révélateur de sa personnalité, pionnier de son tempérament, l'humanisme<sup>265</sup>.

De même, ses *Femmes aux fruits* (1932, Doc. 62, p. 89), annoncent dans un style cubiste une belle réappropriation des symboles brésiliens. Les couleurs claires, la volupté des jeunes filles, telles de petites poupées dans un jardin luxuriant, montrent l'aspect qui caractérisera le peintre *carioca*, à savoir une adaptation de l'exemple européen moderniste pour créer un monde esthétique authentiquement national. C'est Oswald de Andrade, pour citer à nouveau l'auteur du Manifeste *Pau Brasil*, qui, pensant concilier l'influence européenne avec sa vision d'un art « équilibré », déclarait que le primitivisme était exotique pour Paris mais ne l'était point pour le Brésil<sup>266</sup>.

Il faut cependant percevoir, dans la peinture de Di Cavalcanti, profondément nostalgique, traditionnelle et métissée de Rio de Janeiro (comme Debret l'avait montrée un

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>266</sup> Cité par E. W. White, *Les années vingt au Brésil : le Modernisme et l'avant-garde internationale*, Ed. Hispaniques, 1972, p. 36.



siècle plus tôt) un certain « exotisme folklorique » national, loin de l'art du São Paulo en pleine effervescence d'industrialisation, comme le signalera Mário de Andrade en 1967<sup>267</sup>.

La toile *Nature morte aux fruits et bouteille*, de 1932 (Doc. 63, p. 90), est, elle aussi, révélatrice d'une influence cubiste certaine. Cependant, cette « brasilité » évoquée plus haut se distingue, selon Mário Pedrosa dans son analyse sur les *Dimensions de l'Art*, par le « vocabulaire plastique employé, inscrit dans un schéma de grandes courbes molles que l'instinct fort, anthropophagique des couleurs entretient<sup>268</sup> ». Ces courbes se retrouvent également dans la *Nature Morte* (Doc. 64, p. 91), où les ananas et les mangues possèdent une lumière particulière, dans les tons fauves. Le caractère instinctif de tendance fauviste qui en découle, selon M.A. Marcondes, serait moins dérivé d'une consciente filiation scolastique que l'indisciplinée et intuitive, héroïque nécessité de contredire l'acceptation passive...<sup>269</sup>.

Le célèbre critique et écrivain Sérgio Milliet analysait en 1950 quelles furent les conséquences du Modernisme dans les arts plastiques. Cette phase *Pau Brasil* de Tarsila do Amaral, bien que n'ayant pas eu de suite concrète chez d'autres artistes brésiliens, a cependant marqué de son influence, et complété les connaissances apportées par Anita Malfatti et Di Cavalcanti, en introduisant de nouvelles solutions d'ordre cubiste, expressionniste et surréaliste<sup>270</sup>.

A cet égard, le mouvement surréaliste joua un rôle significatif dans l'élaboration d'une esthétique brésilienne, qui va s'appuyer à partir des années 1930-40 sur la mise en valeur des richesses cachées du pays. En effet, si pour des surréalistes comme André Breton, l'industrialisation va tuer l'imagination en « étouffant les ordres du merveilleux », c'est cependant, pour Oswald de Andrade,

A la lumière du Surréalisme que le retard du peuple brésilien devenait un avantage. C'est parce qu'il était différent qu'il pouvait prétendre à construire sa propre civilisation. N'est-il pas vrai qu'il avait gardé intact sa spontanéité, qu'il restait en communion avec l'élément primitif ? Son monde peuplé de mythes, son folklore et ses danses continuaient à témoigner d'une sensibilité artistique différente des pays européens. [...] Qui sait si l'artiste brésilien ne pourrait pas enrichir et revivifier l'Occident...<sup>271</sup>.

Ce surréalisme sera aussi utilisé dans d'autres aspects de l'art du pays.

---

<sup>267</sup> M. de Andrade, « O movimento modernista » in *Aspectos da Literatura Brasileira*, S. Paulo, Livraria Martins Editora, 1967, p. 226. Cité par A. Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*, Ed. Perspectiva, 1970, p. 94-95.

<sup>268</sup> M. Pedrosa, « Semana de Arte Moderna » in *Dimensões da Arte*, M.E.C., Departamento de Imprensa Nacional, Rio, 1964. Cité par A. Amaral, *Artes plásticas...*, op. cit., p. 230.

<sup>269</sup> M. A. Marcondes, *Di Cavalcanti*, São Paulo, Art, 1983. Cité par Luís Martins, site [www.dicavalcanti.htm](http://www.dicavalcanti.htm).

<sup>270</sup> S. Milliet, « Uma exposição retrospectiva » in *Catálogo Tarsila 1918-1950*, déc. 1950.

<sup>271</sup> E. W. White, *Les années vingt au Brésil...*, op. cit., p. 167.

Candido Portinari (1903-1962) est l'un de ceux qui, dans le sillage des modernistes, va développer une esthétique personnelle, influencée par le muralisme mexicain et la peinture sociale de ces années décisives, tant pour le Brésil que pour le reste du monde. C'est effectivement une inflexion nationaliste de l'époque, que Portinari représente d'une manière exemplaire, et il peut être considéré pour cela comme l'expression typique du modernisme de 1930. À sa recherche des thèmes nationaux, ajoutée au fort accent social et politique de ses travaux, s'associent le cubisme de Picasso, le muralisme mexicain et l'École de Paris (par exemple, *Mestiço [Métisse]*, 1934, *Mulher com Criança [Femme avec Enfant]*, 1938 et *O Lavrador de Café [Le Cueilleur de Café]*, 1939).

En 1928, Portinari gagne un prix de voyage et part pour l'Europe, d'où il revient transformé, et sa peinture sera différente à partir de là. En 1935, il est primé pour sa toile *Café* à l'exposition annuelle du Carnegie Institute de Pittsburgh. Il se dédie alors de plus en plus aux muraux, dont le gouvernement est son principal commanditaire.

Dans sa peinture des paysans aux champs, dans les récoltes, nous avons sélectionné les toiles *Cana* (1938, Doc. 65, p. 94) et *Carnaúba* (1944, Doc. 66, p. 95) qui représentent deux moments de travail intense de cultures brésiliennes typiques. La première, qui met en scène la récolte de la canne à sucre, a été peinte pour le « Cycle Economique *Afresco* » commandé par l'État brésilien dans le but de montrer les richesses du pays. C'est un moment de l'histoire du Brésil qui se caractérise par une économie tournée vers le national, où Getúlio Vargas, ayant pris le pouvoir de 1937 à 1945, va constituer avec l'« Estado Novo » un régime autoritaire et centralisateur. Au contraire du Portugal avec Salazar, ce « Nouvel État » va assimiler modernité et industrialisation, sans l'« exaltation passéiste du geste auguste et séculaire du coupeur de canne ou du planteur de café <sup>272</sup>».

L'inspiration cubiste de l'œuvre, où les jambes et les pieds des coupeurs de canne apparaissent énormes, montre aussi l'opposition des couleurs entre les hommes noirs et la blancheur des vêtements et des cannes. Mais l'artiste veut surtout frapper nos mémoires de pratiques violentes, d'une difficulté de survie en tant que Brésiliens subissant une forme de travail pour l'économie nourricière particulièrement brutale, comme c'est le cas depuis des siècles dans ce pays, et il dénonce ainsi dans les années 1940 les conditions de travail des cueilleurs de canne (qui d'ailleurs n'ont guère changé aujourd'hui dans les pays en voie de développement).

---

<sup>272</sup> A. Enders, *Histoire du Brésil contemporain*, op. cit., p. 118.

L'abolition de l'esclavage a-t-elle bien eu lieu ? Nous en doutons, à la teneur de ce tableau. Une analyse similaire de la toile *Carnaúba*, révèle ici la culture de ce fruit assez rarement mentionné parmi les richesses du Brésil. Ce végétal fait l'objet d'une étude par Portinari, dans un style identiquement cubiste et des couleurs qui se rapprochent sensiblement de celle de *Cana*. Aucun exotisme ne vient teinter cette représentation des travailleurs aux champs, et le bleuté de la composition ajoute même au teint blafard des hommes.

La stylisation des arbres, simplifiés à leur maximum, les tons de blancs des pantalons opposés au fond brun, obscur, ajoutent au malaise que nous inspire cette scène de métis et cabocles au travail. Le bois de *carnaúba*, utilisé pour fabriquer des meubles, peut ainsi être rapproché du bois brésil que les Européens ont exploité pendant plusieurs décennies, jusqu'à la disparition de ce matériau. Il existe sans doute une intention forte du peintre à nous rappeler la colonisation, qui continue à exercer ses diktats commerciaux au Brésil, dans ces années de dictature sur fond de seconde guerre mondiale. Il ne s'agit plus du tout d'exotisme, selon les canons classiques, mais la forme de réappropriation que prend l'art de Portinari reste à jamais symbolique du Brésil contemporain. C'est Antonio Callado qui explicite ce paradoxe entre l'Italien d'origine, qui serait conservateur et classique, et l'intensité du Brésilien, peintre des Nordestins, innovateur et présentant une incommensurable modernité de style. La tension entre ces deux caractéristiques fait le génie de cet artiste sans aucun doute passionnément national<sup>273</sup>.

### ***b) Un art métis régionaliste***

Après le modernisme, beaucoup d'auteurs et de peintres vont chercher dans le régionalisme une définition de la nature culturelle de l'homme brésilien. Dans chaque région, des œuvres importantes manifestent de manière différente la quête de leur propre conception du monde. Après la *déculturation* de l'Indien ou la *transculturation* en tant que dialogue entre cultures, il existe une hybridation de plusieurs cultures, d'où est établi le nouveau processus d'« anthropophagisme culturel ».

Ainsi, la politique sociale et économique de Vargas va aussi avantager les régions reculées et « oubliées » du Brésil. La volonté de maîtriser l'espace et ses déséquilibres amène

---

<sup>273</sup> A. Callado, introduction de *CANDIDO PORTINARI*, Projeto Cultural Artistas do Mercosul, Ed. Finambrás, 1997, p. 15.

à une « colonisation » vers l'Ouest du pays, dans l'intérieur, où sont lancés de grands travaux de modernisation. De même, Armelle Enders affirme que

L'homme de l'intérieur et plus généralement l'homme du peuple est érigé par la propagande en synthèse vivante des caractéristiques de la nationalité brésilienne. Cette idéologie pousse le Brésil à accepter le métissage comme une composante de l'identité nationale, à une époque où la ségrégation raciale est de règle (ou usuelle) dans les empires coloniaux ou aux Etats-Unis<sup>274</sup>.

A partir des années 1940, ce métissage va se retrouver de plus en plus dans l'iconographie brésilienne, qui suit une tendance naturelle devenue partie intégrante de sa culture.

On voit alors apparaître des artistes populaires tels que Carmen Miranda, une Portugaise émigrée très jeune à Rio de Janeiro qui avait fait succès avec ses chansons à la radio puis, qui, avec l'avènement du cinéma parlant, développa bientôt l'image de la Bahianaise, en robe traditionnelle et surtout avec son fameux turban-salade de fruits, qui deviendrait au Brésil une référence en matière d'iconographie exotique « vivante ». La politique du « bon voisinage » avec les Etats-Unis, conséquence du partenariat économique qui faisait du Brésil un allié important de l'effort de guerre avec ses réserves en caoutchouc, manganèse, minerai de fer et autres, va créer un véritable programme culturel. Au-delà de l'image de la « Lady with the Tutti-frutti hat », la « Brazilian bombshell » (littéralement « l'explosion brésilienne ») va projeter dans son propre pays des références qui allaient contribuer à l'affirmation de l'identité brésilienne, parmi les couches populaires, facteur de premier ordre pour une nouvelle construction du peuple.

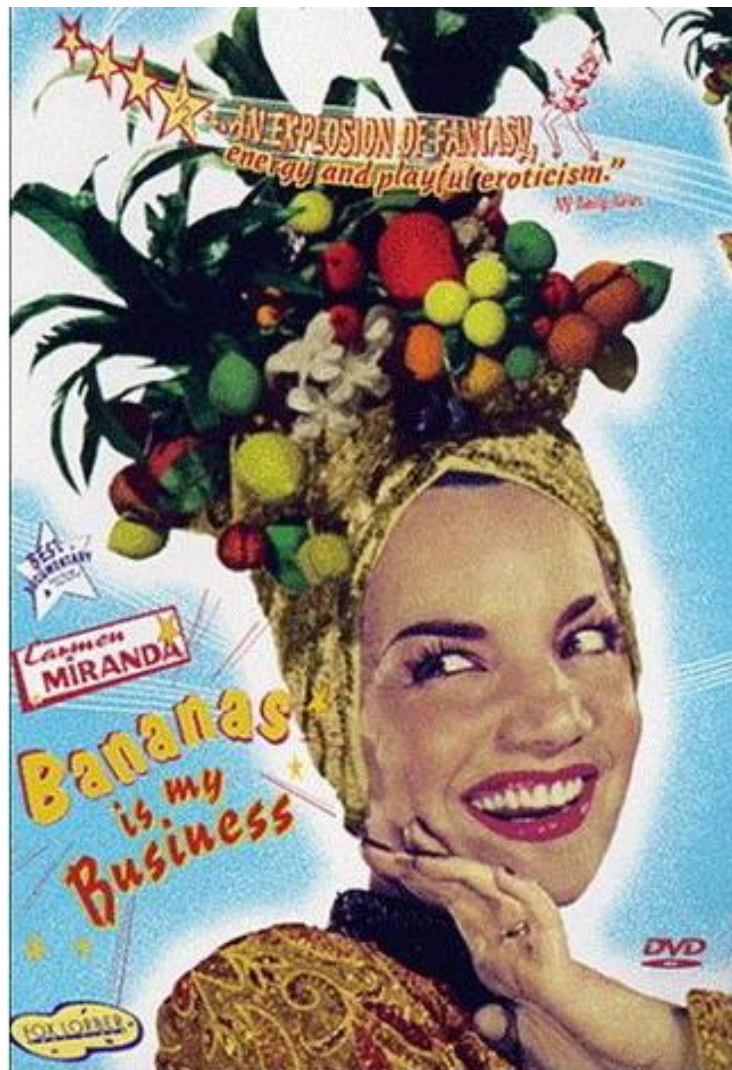
Le film tourné par l'actrice, *Banana da Terra* (*Banane de la Terre*, 1939) va instaurer une série de symboles et d'identification pittoresques, vers une valorisation nationale comme régionale, en utilisant la sensualité de la Bahianaise, thème repris dans plusieurs chansons de Carmen Miranda. Le *samba* (danse d'origine africaine) est associé définitivement à l'image positive du Brésil, à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Le quartier de Lapa à Rio, où la chanteuse résidait, était considéré comme le « Montmartre carioca », fréquenté entre autres par Di Cavalcanti, le peintre des mulâtresses aux fruits tropicaux. Ainsi, les vêtements colorés et en particulier les paniers de fruits que porte sur la tête la « Brésilienne typique » vont représenter véritablement les richesses du Brésil<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>275</sup> A. Kerber, « Carmen Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais », Revue électronique *Espaço Acadêmico* N° 57, fév. 2006.

Toutefois, ces symboles sont en même temps le renforcement à l'étranger des vieux clichés sur le Brésil, et contribuent paradoxalement à la diffusion erronée d'une certaine culture. C'est là toute la difficulté que le pays tropical ressent pour évacuer des stéréotypes et récupérer l'identité qu'il veut véhiculer.



Cette iconographie que nous connaissons, pour l'avoir appréhendée maintes fois chez les peintres voyageurs comme Debret ou Rugendas, exécute désormais un chemin en sens inverse : les propres Brésiliens reprennent possession de leurs symboles, en (re)découvrant toutes les qualités de leur nation. Pourtant, la difficile réappropriation passera d'abord par les Etats-Unis et leur politique extérieure du *New Deal*. En effet, comme l'ont souligné les critiques de l'artiste portugaise qui a vécu seize ans au pays de l'Oncle Sam, « Miranda

personnifiait le stéréotype de la république bananière de laquelle Washington comptait s'approcher<sup>276</sup>».

Mais l'économie politique du Brésil élabore également ses propres signaux de visibilité des richesses du sol, et de ses habitants. L'institut Brésilien de Géographie (IBGE) va lancer, dans ces années décisives en matière identitaire, une série de plans destinés à montrer au pays toutes ses capacités.

Des artistes comme Percy Lau (1903-1972), vont en effet illustrer les différentes régions brésiliennes et leurs caractéristiques. Né au Pérou, ce dessinateur a passé la plupart de sa vie au Brésil, où il a développé sa carrière, en se dédiant presque exclusivement aux illustrations à la plume et en noir et blanc. Voyageant dans le Nord du pays, il a étudié avec une grande compétence et beaucoup de sensibilité le travail des paysans, les paysages et les types humains, le folklore et les coutumes. Son travail, reconnu comme un art de premier ordre, a été l'objet de plusieurs expositions dont celle de 1986, au Musée National des Beaux-Arts, qui a retracé une œuvre de trente années.

Les gravures présentées par notre étude ont été diffusées dans l'ouvrage *Types et aspects du Brésil* publié par l'Institut Brésilien de Géographie et Statistiques (IBGE), voici plus de 50 ans. Les dessins de Percy Lau, qui présentent la diversité de l'écosystème et du peuple brésilien, ont paru également dans un ouvrage traduit à l'époque en français par l'IBGE, pour la diffusion des produits du sol brésiliens et de leur culture<sup>277</sup>.

Le dessinateur reprend effectivement ici les cultures de la banane (Doc. 67, p. 98) et celle du *babaçu* (Doc. 68, p. 99), fruit des régions amazoniennes et du Nordeste brésilien. Les métis et « cabocles » dépeints dans ces illustrations sont le reflet d'une politique artistique gouvernementale mettant en valeur les couches populaires et les travailleurs, dans un certain réalisme. C'est la peinture d'un peuple qui est ici exécutée sans exotisme mais avec beaucoup de sensibilité et de talent. Cependant, ces images érudites, destinées à un public restreint, ne véhiculent que partiellement cette notion studieuse du Brésil, et à l'époque, la *Revue de l'Institut de Géographie* n'est pas assez répandue, même au niveau interne du pays, pour diffuser auprès de la population ces dessins qui donnent un sens précis au caractère national et régional brésilien.

---

<sup>276</sup> O. Lugo, "Mito Carmen Miranda é recontado em exposição no Rio de Janeiro", Revue électronique *UOL Cinema*, 4/12/2005.

<sup>277</sup> *Types et aspects du Brésil*, extrait de la « *Revista Brasileira de Geografia* », illustrations de Percy Lau, traduction Annette et Francis Ruellon, Rio de Janeiro, 1957. (Bibliothèque de l'Alcazar, Marseille, cote SGB 664).

Nous avons donc deux cultures différentes qui se mettent en route au milieu du XXe siècle, l'une qui, de façon commerciale, exporte des produits en véhiculant une image un peu caricaturale, mais d'autre part, une culture nationaliste qui se réapproprie les symboles en renouvelant le genre.

Dans cette nouvelle approche culturelle du pays, Djanira da Motta e Silva (1914-1979) est une autre artiste qui a contribué, dans la seconde partie du XXe siècle, à la diffusion de cet art à la fois régionaliste et populaire.

Les travailleurs récoltant le café dans les *fazendas* paulistes, les batteurs de riz, les moulins de farine de *mandioca* (racine de manioc), les rites populaires et les images religieuses sont les thèmes de prédilection de Djanira, en plus des représentations de la nature comme les fruits. Pratiquement autodidacte, son art a été souvent catalogué comme naïf, mais son œuvre représente un document de visibilité plastique d'un Brésil très métissé, tant dans les personnages que dans les actions. Le folklore prend une part importante, principalement dans la toile *Caboclinhos* de 1952<sup>278</sup> (Doc. 69, p. 101).

Le primitivisme de Djanira est marqué cependant par une progression à l'intérieur de son art. A ce propos, Mário Barata écrit en 1985 que

...Dans l'examen des données préliminaires de la situation éventuellement "primitiviste" de l'art de Djanira, on remarque que dans les années 1940 sa créativité peut être liée à un dessin spontané qui irritait les académiques mais qui était bien accepté par la sensibilité moderne. Il ne s'agit pas d'images surgies de concepts aux détails ingénus, mais c'est un tracé libre caractéristique de l'esprit moderne<sup>279</sup>.

Ses motifs naïfs et joyeux, typiquement nationaux, l'ont amenée à être considérée comme un monstre sacré et lyrique de la peinture brésilienne. L'écrivain Jorge Amado, ami personnel de l'artiste, a résumé en une phrase son essence : "l'œuvre de Djanira est le Brésil".

Ici, les « petits cabocles » musiciens (avec des instruments typiques comme le *pandeiro*), joyeux et festifs, nous observent malicieusement, tels des lutins sortis d'une légende. Les cocotiers stylisés et les couleurs enfantines de la peinture accentuent l'aspect naïf de la composition. En même temps, les personnages, noirs, blancs et métissés, pieds nus, se rapprochent des « bons sauvages », héritage esthétique découlant naturellement des canons traditionnels. Cependant, le naturel qui se dégage de l'ensemble nous renvoie vers un univers

---

<sup>278</sup> Loris Galdi Rampazzo, site Internet [www.djanirapintoradesuagentelorisgraldirampazzo.htm](http://www.djanirapintoradesuagentelorisgraldirampazzo.htm).

<sup>279</sup> M. Barata, *Djanira: Época, vida e Obra*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, p.18-24, 1985.

mythique, un retour aux racines culturelles fondamentalement brésiliennes, dans la vision d'un « *Macunaíma* », héros symbolique du pays, créé par Mário de Andrade dans le roman éponyme en 1928, période de la rupture avec les concepts classiques de l'art.

Glauco Rodrigues (1929-2004) est également caractéristique de cette période qui met en exergue le peuple brésilien et ses clichés, avec un humour particulier et un grand talent dans le métissage des personnes et des objets.

Même distant géographiquement, G. Rodrigues a toujours maintenu des liens avec sa terre natale. En orbite du syncrétisme religieux et par le biais de son art, il faut souligner l'importance de sa « brasilité » *carioca*, l'anthropophagie « tropicaliste », tout cela englobé dans l'exubérance historique symbolique qui peuple cet immense pays éclectique. Certaines situations métaphoriques sont le théâtre d'une iconographie où vivent ensemble anges et démons, pauvres et riches, dans un espace de mixité totale dans ses compositions.

La toile *Abaporu* (Doc. 70, p. 103), n'a rien en commun avec celle de Tarsila évoquée plus haut (*Abaporu - L'homme-qui-mange*, 1928), mais elle représente la réappropriation de l'art brésilien par ses propres protagonistes. Quant à *Mes Demoiselles d'Avignon* (Doc. 71, p. 105), il symbolise lui aussi une contestation de la colonisation. L'utilisation des fruits dans ces deux compositions reprend l'idée de négation des clichés représentatifs, dans un rejet systématique de montrer une image brésilienne de carte postale. Un renversement des valeurs met en scène les personnages qui foulent aux pieds les végétaux, et donnent un aspect ironique à l'ensemble.

Glauco a utilisé l'ample recours à la photographie, en la réintégrant aux dessins et aux couleurs, en tentant de se libérer de tout stéréotype. L'anecdote et les symboles qui ont jalonné l'histoire du pays se retrouvent mêlés au portrait satirique d'une réalité sauvée, tropicale et brésilienne. En 1954, il participe au Premier Congrès d'Intellectuels réalisé à Goiânia, avec la présence de Jorge Amado et Pablo Neruda, entre autres auteurs exaltant la culture populaire. C'est à cette époque que l'intérêt pour les thèmes régionaux croissait en France et en Italie, et l'Amérique Latine fut aussi spécialement touchée par ce phénomène.

Aldemir Martins (1922-2006) est un artiste qui a également divulgué un art régional et typique brésilien. Originaire du Nordeste, le peintre a beaucoup mis en valeur la nature de sa région. Ses fruits sont particulièrement représentatifs, avec ses nombreux cajous, bananes et ananas. Les toiles *Frutas* (Doc. 72, p. 109), *Fruteira* (Doc. 73, p. 110), *Cajus* (Doc. 74, p. 111), ainsi que le panneau de mosaïques qui orne un Centre Commercial de Fortaleza (Ceará) (Doc. 75, p. 112) présentent un art à la fois primitiviste, d'une grande sensibilité aux thèmes de la nature et avec un humour joyeux et toujours discret.





*Natureza Morta (s.d)*

Cette Nature Morte fait aussi partie des nombreuses acryliques que l'artiste a peint inlassablement. L'ananas, la mangue, l'orange et le citron (il mêle fruits européens et brésiliens dans un métissage végétal) révèlent leurs couleurs douces et tendres, sur un fond composé de deux bleus tranchant avec les teintes chaudes des végétaux, technique particulière qu'Aldemir Martins développa personnellement dans son art.

Nous observons donc, à partir des années 1940, et jusqu'à nos jours, l'apparition d'une forme esthétique purement régionaliste, qui se démarque de celle, nationaliste, développée dans les années 1930. La thématique des fruits dans la production picturale, pendant toute la seconde partie du XXe siècle, présente ainsi la régionalisation des symboles en mettant l'accent sur les caractéristiques différentes qui existent au Brésil.

L'art contemporain brésilien du XXe siècle se manifeste également par la xylogravure (ou xylographie). Celle-ci illustre les puissantes manifestations mystiques et religieuses qui explosent dans le pays, depuis le début du siècle jusqu'à nos jours.

La littérature de *cordel* est un exemple très frappant de la manifestation de la culture populaire, où il faut voir dans ces récits un trait inhérent au peuple brésilien, dynamique et moderne à la fois. L'art de la gravure sur bois, illustre cette littérature « de *cordel*<sup>280</sup> », manière typique de raconter des histoires, vraies ou légendaires, dans le Nordeste du Brésil. Cette région, la première à être colonisée à partir de la conquête du pays par les Portugais, compte un grand nombre de fruits, représentés tout au long de la colonisation, et, comme nous l'avons vu en détails, selon des visions et des talents très diversifiés.

Cette fois-ci, il s'agit d'une iconographie particulièrement identitaire, liée à l'histoire du *folheto*<sup>281</sup>, qui apparaît dans les années 1890 avec les premières imprimeries dans le nord du Brésil. Les chanteurs et poètes populaires commencent à fixer à cette époque leur inspiration, et les illustrations qui fleurissent dans la première moitié du XXe siècle sont le témoignage des histoires qu'ils racontent. C'est vers 1914 que la xylogravure se développe, reconnue comme art indépendant en 1953, après les premières expositions internationales<sup>282</sup>.

Un des plus célèbres graveurs actuels, José Francisco Borges (J. Borges), né en 1935 dans le *sertão*<sup>283</sup> près de la ville de Bezerros, dut vendre très jeune des *cordels* à Recife (Pernambuco), car la sécheresse qui s'était abattue sur la région en 1952 avait obligé beaucoup d'habitants à partir vers le sud de l'état. Il commença par éditer ses histoires qu'il déclamait dans les foires et en 1964 réalisa sa première xylographie (*O Verdadeiro Aviso de Frei Damião [Le véritable avertissement de Frère Damião]*). Dans les années 1970, plusieurs écrivains et universitaires s'intéressent à son travail, et lui commandent des grands formats de gravures, dont Ariano Suassuna, l'un des défenseurs de la culture populaire nordestine. Après plusieurs expositions à Rio, São Paulo et Brasília, il rencontre Raymond Cantel, professeur à la Sorbonne, qui réunit une collection de *cordels* du monde entier.

Ici, la gravure *Frutas do Nordeste [Fruits du Nordeste]* (2003, Doc. 76, p. 115), représente une des nombreuses iconographies de la nature brésilienne, qu'affectionne J. Borges. En effet, comme il se plaît à l'affirmer, il accorde beaucoup d'importance à la santé et

---

<sup>280</sup> Ou littérature « de colportage », comme on le traduit en France.

<sup>281</sup> Le *folheto* (feuille pliée) fait partie de la littérature de cordel : livrets populaires suspendus sur une corde, de huit pages (les *romances* eux en possèdent seize ou trente-deux), les fascicules sont vendus en très grand nombre et contiennent des poèmes selon une versification bien réglée et des illustrations, dont les fameuses *capas* (couvertures), souvent devenues de véritables œuvres d'art.

<sup>282</sup> Raymond Cantel, introduction à *Brésil/cordel. Une anthologie des gravures populaires* (Stanislas Kunz), Les éditions de l'amateur, 2005.

<sup>283</sup> Région désertique de l'intérieur des états de Bahia, Pernambuco, Piauí, pour l'essentiel.

à l'alimentation, et, ayant grandi avec les fruits qu'il trouvait dans la nature sur le *sítio* (ferme agricole) de son père, c'est pour lui une source inépuisable d'inspiration<sup>284</sup>.

Le Nordeste, c'est effectivement le « paradis des fruits<sup>285</sup> », selon Pascal Banneux. En particulier, l'ananas, l'orange et la noix de cajou, stylisés dans cette œuvre, mais dont les couleurs vives aux dominantes rouges et jaunes font toutefois penser au soleil implacable qui brûle le *sertão*, et d'où émane une chaleur évoquant presque l'enfer de cette région en plein été. (L'intérieur du pays - l'*agreste* -, très aride, n'est pas caractéristique d'une production de fruits tropicaux, mais le littoral, lui, en est révélateur. La *zona da Mata*, au climat subtropical humide, possède une végétation dense et riche<sup>286</sup>).

Les formes enfantines, au style naïf, caractéristiques de la xylogravure de *cordel* en général, montrent cependant la place que prend la nature dans l'œuvre de J. Borges, et offrent également un instantané de la culture du pays où les fruits sont particulièrement importants dans l'alimentation. L'une des dernières gravures réalisées par J. Borges s'intitule d'ailleurs *Fome Zero* [*Faim Zéro*], inspirée du programme du président brésilien Lula pour sa campagne en faveur des populations défavorisées.

C'est le résultat de plusieurs phénomènes, si la tradition de la gravure sur bois a perduré au Nordeste : le caractère national brésilien s'est développé en parallèle avec des modèles qui, dans la littérature brésilienne de la fin du XIXe siècle, sont mis en valeur, le *caboclo* ou *sertanejo*, habitant de cette région. Entre 1900 et 1930, pour Antônio Cândido, « il est tombé une alluvion *sertaneja* dans lequel on a idéalisé le *caboclo*. C'est l'humour et l'irrévérence propres au Modernisme qui va rompre avec cette tendance<sup>287</sup> ».

C'est justement, semble-t-il, le métissage entre tradition nationaliste et art contemporain, qui serait responsable de cette forme particulière d'expression, identitaire par son originalité. La simplicité même de l'illustration qui, comme dans un retour aux sources, apparaît épurée, débarrassée enfin des influences européennes, découle d'évènements importants qui ont marqué le Brésil au début du XXe siècle, et qui furent repris et développés entre autres par le *Cinema Novo* de Glauber Rocha dans les années 1960-80<sup>288</sup>.

Ici, l'imaginaire collectif populaire fonctionne en corrélation avec l'imaginaire personnel de J. Borges, l'un des nombreux artistes qui perpétuent des traditions transmises par

---

<sup>284</sup> Pascal Banneux, *L'homme qui racontait des histoires, gravures du sertão brésilien*, Paris, Ed. Alternatives, 2005, p.64.

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> I. Muzart - Fonseca dos Santos, *La littérature de cordel. Mémoire des voix, grenier d'histoires*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 21.

<sup>287</sup> Cité par Maria Roneide Cardoso-Gil in « Identité nationale au Brésil : interprétation de l'Autre ? », site Internet [www.freud-lacan.com](http://www.freud-lacan.com).

<sup>288</sup> Voir notre mémoire de Master I, où nous explicitons les influences du *Cinema Novo*.

plusieurs générations venant de l'oralité, et développées constamment au travers des événements, mais qui sont aujourd'hui vecteurs d'un art d'où a été exclu l'exotisme. Ainsi, la critique, la satire et la résistance au pouvoir représentent une bonne partie du contenu littéraire et iconographique de cet art populaire. La voix picturale présentée par la xylographie, reconnue officiellement « dans un contexte politique où l'affirmation de l'identité culturelle nationale est valorisée <sup>289</sup>», est devenue l'expression même d'un peuple qui a trouvé, malgré les nombreuses difficultés encore à vaincre, une unité artistique.

Dans le monde de l'art international, les problèmes auxquels sont confrontés les graveurs brésiliens sont les mêmes que ceux dont souffre l'art en général. La xylogravure n'est donc pas seulement une méthode de diffusion d'images. Dans ce cas ce serait simplement un artisanat.

La thèse développée récemment par Everardo Ramos sur l'art de la xylogravure, montre de façon explicite combien cette technique de gravure sur bois fut pendant très longtemps associée aux imprimés dits « populaires », car, à la gravure sur métal était réservée, en Europe, la place « noble ». Pourtant, au XIXe siècle, Gustave Doré entre autres va remettre à l'honneur l'ancienne utilisation par la taille sur bois de bout<sup>290</sup>. De plus, au Brésil, l'iconographie concernant les revues illustrées et les en-têtes satiriques de la deuxième moitié du XIXe siècle (et cela même avant les *folhetos de cordels*) tranchent avec l'académisme des élites, où néoclassicisme et romantisme sont les modèles privilégiés.

Enfin, depuis les années 1970, la gravure s'est « détachée » du support écrit, l'imprimé populaire, pour prendre une forme autonome d'œuvre indépendante en grand format, qui s'insère à l'heure actuelle dans le marché de l'art au niveau national et international<sup>291</sup>.

Nous pouvons terminer cette présentation de la xylogravure en précisant que, si la gravure populaire a acquis une certaine renommée, elle ne substitue pas encore les autres techniques d'art, au Brésil. Toutefois, une iconographie comme celle de *Frutas do Nordeste*, mais aussi certaines qui montrent des travaux typiques de la production alimentaire brésilienne nous rappellent que les artistes brésiliens ont désiré reprendre à leur compte les symboles identitaires (voir ci-après les «pileuses de café» - image originale dans sa présentation mais traditionnelle de par son thème, développé chez le photographe Victor Frond ; ou la culture de la canne à sucre- peinte par Portinari).

---

<sup>289</sup> P. Banneux, *op.cit.* p. 19.

<sup>290</sup> E. Ramos, *La gravure populaire au Brésil (XIX – XXe siècles) : du marché au marchand*, thèse de doctorat Lettres et Sciences Humaines, Université Paris X – Nanterre, 2005, p. 48.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 393.

En outre, cette forme de représentation est considérée en France comme un art « primitif, naïf et authentique », et se rapproche d'un espace exotique, par la distance géographique naturelle qui sépare les deux continents. Au Brésil, la situation est très différente, puisque la gravure a été impliquée dans un phénomène propre à déterminer les particularités culturelles et donc l'identité d'un peuple<sup>292</sup>.

C'est ce que les recherches d'Idelette Muzart - Fonseca dos Santos confirment : l'établissement des fondements d'une littérature brésilienne (et par conséquent de l'illustration, liée à celle-là), dans une « expression authentiquement nationale », est apparue dans la valorisation de la culture populaire. Par ailleurs, la transformation de la région du Nordeste (et particulièrement du *sertão*) en un mythe national, a modelé l'image que les Brésiliens avaient d'eux-mêmes, les incitant à se mettre en valeur<sup>293</sup>.

Dans l'art, c'est tout un peuple qui acquiert la certitude de sa « brésilité », avec des contemporains fiers de leur pays, et de leurs fruits.



*Goiaba*

**Xylogravure (18 x 20 cm)**

**2004**

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>293</sup> I. Muzart - Fonseca dos Santos, *op. cit.*, pp. 13-23.

Arrivés au terme de cette étude, il nous faut donner, pour conclure, notre propre définition de l'exotisme pictural brésilien. A cet égard, il convient de rappeler, comme l'affirme Jean-Marc Moura, qu'

A mesure que les espaces exotiques se sont transformés en tiers-monde, l'inspiration exotique a été plus contestée, tenue parfois pour une sorte d'impérialisme littéraire (voir les accusations de Sartre contre la littérature exotique, et aussi celles d'auteurs francophones, par exemple Aimé Césaire, contre les grands écrivains français de l'exotisme)<sup>294</sup>.

Il est vrai qu'aujourd'hui, cependant, certains clichés sur le Brésil perdurent, notamment dans les croyances en un espace, soit totalement violent et négatif par rapport à sa société, soit paradisiaque dans son appréhension des valeurs humaines et esthétiques. L'image de la mulâtresse sensuelle, celle des cocotiers qui se balancent doucement et de la douceur de vivre, en sirotant un jus de fruits ou un « alcool de canne » au bord de la mer, ne sont pas encore sorties des mentalités européennes, et bien souvent ne sont pas démenties par les propres habitants du pays tropical, car elles font partie d'une identité réelle, dans certains cas.

Toutefois, la visualisation des fruits tropicaux dans notre civilisation contemporaine a perdu sa référence au Brésil, puisque d'autres espaces coloniaux et touristiques sont venus se substituer à l'ancienne image du « Paradis terrestre ».

Mais nous avons observé, chez les artistes français notamment, une récurrence du fruit exotique en tant que synonyme d'un lieu et d'un espace lointain, même avec la diffusion massive de productions colossales, au niveau international. C'est donc bien à des représentations picturales d'ordre identitaire que nous avons affaire et, comme l'a affirmé Victor Segalen, selon sa propre définition, de "l'exotisme entendu comme tel : une Esthétique du Divers" :

---

<sup>294</sup> J. M. Moura, *op. cit.*, p. 196.

L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers<sup>295</sup>.

Ce Divers acquiert ainsi, pour le peuple brésilien, d'autres caractéristiques que pour les Européens. Car l'iconographie, dans la culture luso-brésilienne, est incarnée depuis le début de la colonisation par un style baroque qui ne cessera de se développer. En effet, comme le souligne le philosophe François Laplantine, le baroque représente en Amérique Latine une manière d'être, et donc n'est pas, comme en Europe, une esthétique ou une période historique.<sup>296</sup>

Cette identité baroque qui s'est manifestée à travers l'art, et plus particulièrement dans les iconographies des fruits, peut se définir à l'heure actuelle selon un art populaire, puisque celui-ci ne se manifeste pas comme une participation exotique et folklorique. Il existe en effet une incompréhension très forte par rapport à la culture populaire, car elle est vue comme une culture primitive, tribale, qui n'est pas ingénue. Elle reflète le vécu profond des couches les plus pauvres de la société. Elle contribue fortement au substrat d'une identité culturelle.

Parfois, elle émerge lorsqu'elle se mélange à d'autres manifestations : les deux grandes sources, qui sont le populaire et l'expressionnisme, et qui vont former un mouvement plus baroque, plus fantastique. La relation avec l'imaginaire brésilien authentique montre que cet art n'est pas un art exotique, fait pour plaire aux touristes. Les artistes arrivent ainsi à transformer le particulier en universel, sans les restreindre à un lieu géographique.

Par conséquent, la fusion entre l'Ancien et le Nouveau Monde a donné naissance à une forme d'art que nous pouvons appréhender, en tant qu'Européens, d'une manière très différente de celle que les Brésiliens conçoivent, mais cette culture artistique risque peut-être, pouvons-nous prévoir (est-ce positif pour la préservation des identités des peuples ?), de se refondre en un imaginaire collectif universel, à l'aube d'une globalisation prévisible.

Pour l'heure, les fruits brésiliens des artistes nous enchantent dans leurs appréhensions contemporaines, preuve d'un véritable talent approprié de façon certaine.

---

<sup>295</sup> V. Segalen, *Essai sur l'Exotisme*, op. cit., p. 44.

<sup>296</sup> F. Laplantine, « Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire », in *X-Alta* n° 2/3, « Multiculturalisme », nov. 1999, p. 117.