



HOME

La difficile réception de la tradition académique française au Brésil

Elaine Dias

Universidade Federal de São Paulo -
UNIFESP

Les origines de l'Académie des Beaux-Arts à Rio de Janeiro et ses modèles

L'année 1816 est fondamentale pour la compréhension de l'histoire de l'art brésilien. Elle marque l'arrivée de certains artistes français à Rio de Janeiro dans le but de mettre en pratique un projet lié aux métiers et aux arts plastiques. Le leader du groupe et idéalisateur du projet dénommé *École des Sciences, Arts et Métiers* fut Joachim Le Breton, ancien secrétaire perpétuel de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut de France. Ce projet avait été proposé à la cour portugaise encore à Paris en 1815, si l'on en croit certains documents conservés à la *Torre do Tombo*, à Lisbonne, et avec lui a débuté l'histoire de l'enseignement artistique, académique et officiel à Rio de Janeiro.

Commandés par Le Breton, sont arrivés au Brésil, entre autres, le peintre de paysage Nicolas-Antoine Taunay, son frère, le sculpteur Auguste-Marie Taunay, le peintre d'histoire Jean-Baptiste Debret, frère de l'architecte François Debret, et l'architecte Grandjean de Montigny, tous futurs professeurs de l'école qui serait fondée. Pour développer les arts métiers et les beaux-arts en Amérique du Sud, Le Breton pensait, surtout, au succès d'un projet exécuté dans

la ville de Mexico, c'est-à-dire l'*Academia de los Nobles Artes*, fondée en 1783. Cette académie, qui avait comme principal modèle l'*Academia de Bellas Artes de San Fernando*, à Madrid, comprenait aussi les arts manuels, qui se trouvaient déjà en stage avancé au Mexique, du fait de l'héritage de l'art populaire et traditionnel des Aztèques, selon les descriptions faites par Alexander de Humboldt dans ses écrits sur la Nouvelle Espagne. Le succès attendu de l'école proposée par Le Breton était aussi lié au modèle français d'enseignement académique, ainsi qu'à l'exemple de l'*École gratuite de dessin*, fondée par le peintre Bachelier à Paris en 1763, à laquelle souscrivait Le Breton. Ces derniers étaient les modèles dont disposait Le Breton pour concevoir le projet brésilien.

Pendant la période des guerres Napoléoniennes, et surtout après la chute du Corse en 1815, le continent américain a reçu une vague d'immigration d'artistes français. Le Breton signalait déjà dans une lettre au diplomate portugais Cavaleiro de Brito que beaucoup de français se dirigeaient vers l'Amérique, surtout vers les États-Unis, en raison des conflits napoléoniens à travers l'Europe. À la même époque avait lieu à Cuba une proposition similaire dans le domaine de l'enseignement artistique prétendu par Le Breton. L'élève de Jacques-Louis David, le bonapartiste Jean-Baptiste Vermy, lui aussi immigré, fonde à Cuba, en 1818, l'*École du Dessin*, devenue, en 1831, l'Académie de Saint-Alexandre de Havane^[1], également organisée à partir du modèle français, centrée sur l'exemple de l'antiquité et sur l'étude du dessin. Le Breton et ses artistes choisissent le continent sud-américain pour y développer un projet similaire, comptant sur un futur de réussites grâce à la permanence de la cour portugaise

au Brésil, qui s'y était installée fuyant l'armée napoléonienne.

Il est curieux de penser, cependant, que ces bonapartistes arriveraient au Brésil pour servir à une représentante des Bourbons, rôle qu'ils avaient refusé en France. En effet, le facteur intrigant est qu'ils y seraient au service de Carlota Joaquina de Bourbon, fille de Carlos IV d'Espagne et de Maria Luisa de Parma. Nous pouvons penser que Le Breton, contrairement à ce qu'il imaginait pour ces artistes en France, prévoyait pour eux un futur de progrès dans un pays qui abritait la cour et qui pourrait devenir un grand pays américain.

Jusqu'à l'arrivée de ces artistes en 1816, le Rio de Janeiro ne comptait qu'une seule école d'arts. Il s'agissait de l'*Escola Régia de Desenho e Figura* [École Royale de Dessin et Figure], fondée en 1800 par le Chancelier Luiz Beltrão de Almeida^[2] à partir du modèle de l'*Aula Régia de Desenho de Lisboa* [Classe Royale de Dessin de Lisbonne], créée en 1781 par Maria I. Lisbonne n'aurait sa première Académie de Beaux-Arts qu'en 1836, et la plupart de ses artistes étaient envoyés à Rome pour étudier à l'*Accademia di San Luca*. Au Brésil, cette Classe Royale fut commandée par le peintre Manuel Dias de Oliveira, dit *Le Romain*, ainsi connu pour avoir étudié lui aussi à Rome. Il y fit ses études avec Pompeo Girolamo Batoni, peintre proche de la cour portugaise en raison des œuvres réalisées pour la Basilique d'*Estrela*^[3]. L'école du *Romain* à Rio de Janeiro aurait été la première à utiliser le modèle vivant comme méthode d'apprentissage pour les élèves brésiliens, comme nous le verrons plus loin. Il s'agissait cependant d'une école peu développée, avec un petit nombre d'élèves, y compris des esclaves noirs, responsables, pour la plupart,

de la décoration des églises et de certains portraits officiels de la cour portugaise installée au Brésil.

Le projet présenté par Le Breton était plus complexe. Il comprenait non seulement le système des beaux-arts mais aussi les arts métiers, visant le développement de l'industrie au Brésil^[4]. Il s'agirait donc d'une espèce de fusion du modèle académique français et du modèle déjà implanté au Mexique. Au Brésil, ce serait plus simple et moins coûteux, et l'on doit prendre en compte le fait qu'il n'existait pas, dans ce pays, la tradition coloniale artisanale qui se trouvait déjà en stage avancé au Mexique^[5]. Il convient de rappeler que la ville de Rio de Janeiro, qui avait déjà fait l'objet d'un certain degré de développement depuis 1808 avec l'arrivée de la cour, ne comptait que 70.000 habitants, dont pratiquement la moitié était composée d'esclaves noirs. La ville présentait des rues pavées et de l'illumination, des places publiques – entre elles le dit *Passeio Público* [Place Publique], œuvre remarquable réalisée en 1783 par le paysagiste Mestre Valentim – ainsi que des ponts et de l'eau courante. Parmi les édifices les plus importants, se trouvaient l'Arsenal de la Marine et de l'Armée, la Maison des Douanes et le Palais Royal.

Le Breton entendait développer la ville, qui venait de subir le coup de la mort de Maria I, Reine de Portugal, et attendait l'acclamation de son nouveau Roi, le Prince D. João. Le Rio de Janeiro avait reçu, à ce moment-là, le titre de capitale de la cour, et avait donc besoin d'un nouvel élan de développement urbain, compatible avec son nouveau statut politique. Ce serait l'occasion parfaite pour Le Breton de mettre en œuvre son projet d'enseignement artistique. Cependant, cette même condition mettrait en péril les projets

des français. L'Acclamation du Roi D. João VI aurait lieu deux ans après leur arrivée, laissant en suspens le projet d'enseignement. En attendant la fondation de l'École, ces artistes trouveraient du travail dans les décorations publiques pour les fêtes politiques commémoratives. Grandjean de Montigny travaille avec Debret à l'organisation des fêtes publiques pour l'arrivée de l'archiduchesse Leopoldina ou l'Acclamation du Roi D. João VI, construisant des arcs de triomphe, des temples et des obélisques éphémères, à la manière des maîtres Percier et Fontaine à Paris. Par ailleurs, la mort, en 1817, du protecteur des français, le diplomate Comte de la Barca, affaiblirait le projet de Le Breton, qui subirait encore la persécution du général français Jean-Baptiste Maler, qui insistait de le voir comme le germe de la révolution en Amérique. Persécuté et isolé, Le Breton meurt en 1819. Le projet d'enseignement, qui avait déjà été approuvé par un décret du gouvernement depuis 1816, s'affaiblissait de plus en plus. Le Breton fut remplacé par l'artiste portugais Henrique José da Silva. Celui-ci, en faisant travailler des artistes portugais sur le projet original de 1816, a fini par gêner le travail des français, ce qui a créé, entre ces deux groupes, un rapport d'animosité. Ce n'est qu'en 1826, dix ans après le projet initial formulé par Le Breton, que l'école serait fondée, en qualité d'Académie, ne comptant que la partie relative aux beaux-arts, excluant celle ayant rapport aux métiers. Cette année-là, ne se trouvaient encore au Brésil que le peintre d'histoire Jean-Baptiste Debret et l'architecte Grandjean de Montigny. Nicolas-Antoine Taunay était rentré à Paris en 1821, laissant ses enfants au Brésil. Ceux-ci deviendraient, plus tard, une importante composante de l'histoire de l'art brésilien. Debret et Grandjean développent l'Académie dans ces

années et inaugurèrent la première exposition de beaux-arts en 1829.

Le Brésil subirait, cependant, de nouveaux changements politiques. En 1831, l'Empereur D. Pedro I abdique au trône brésilien, et rentre au Portugal pour essayer de récupérer la couronne portugaise. Le Brésil passait donc aux mains de son fils Pedro, qui ne comptait que six ans à cette époque, et qui dut s'en remettre aux dits politiques régents jusqu'à sa majorité. Cette même année, Debret lui aussi rentre à Paris, déjà affaibli par l'insuccès des projets de l'académie et franchement découragé par tous ces changements politiques. Faisant partie du projet original d'enseignement artistique proposé par Le Breton, restaient encore Grandjean de Montigny et Félix-Émile Taunay, le fils de Nicolas-Antoine Taunay, principal responsable du développement de l'Académie dans les années 1830 et 1840.

La méthodologie de l'enseignement au Brésil – L'imitation de la nature

À la mort du portugais Henrique José da Silva en 1834, fut élu directeur de l'Académie le professeur de peinture de paysage et secrétaire de l'institution Félix-Émile Taunay. Cette année-là, furent mises en place une série de mesures qui consolideraient l'Académie comme institution publique, responsable de la formation d'artistes et du développement des arts au Brésil, surtout à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les principaux changements effectués par Taunay étaient présentés chaque année dans les discours qu'il prononçait lors des séances publiques de l'Académie de Beaux-Arts.

Félix-Émile Taunay réalisait deux discours

par an, le premier lors de la rentrée scolaire, toujours au mois de mars. Le deuxième avait lieu en décembre, à la fin de l'année scolaire, à la séance de remise de prix pour les travaux des artistes. Ce dernier était aussi publié au périodique *Jornal do Commercio*, qui faisait parvenir à toute la population de Rio de Janeiro les idéaux de Taunay et présentaient les événements qui avaient lieu chaque année à L'Académie.

Taunay a commencé à prononcer ses discours en 1834. Il connaissait certainement la tradition des discours et conférences d'André Félibien, d'Antoine Coypel ou Joshua Reynolds, surtout par son père, Nicolas-Antoine Taunay, peintre de paysage et membre de la quatrième classe de Beaux-Arts de l'Institut de France, ainsi que de l'ancienne Académie Royale de Peinture et Sculpture. Taunay aurait pu, cependant, connaître les discours prononcés par Joachim Le Breton en tant que secrétaire perpétuel de la classe de beaux-arts. Celui-ci parlait, chaque année, des prix annuels et des envois de Rome au cours des séances publiques, toujours en la présence de Nicolas-Antoine Taunay. Félix-Émile inaugure ce genre dans le domaine académique brésilien, et le maintient tout au long de ses 34 ans à la direction de l'Académie.

Le contenu de ces discours concernaient les mesures implantées par Taunay se rapportant à la méthodologie de l'enseignement, indiquant son importance, son développement et les obstacles auxquels elle faisait face. Il contemplait les artistes ayant gagné des prix et discutait aussi à propos de thèmes relatifs à la théorie des arts, surtout ceux concernant l'exemple grec et le néo-classicisme, qui furent les modèles utilisés par Taunay dans la composition de sa méthode d'enseignement.

Il présentait des instruments théoriques et des exemples pratiques pour la légitimation de sa proposition au Brésil, en affirmant l'importance de l'artiste formé par l'Académie comme figure intellectuelle et utile au gouvernement. Par le moyen des procès-verbaux académiques et de ces discours[6], nous pouvons comprendre le chemin frayé par Taunay pour essayer d'adapter la tradition classique et sa méthode artistique au système institutionnel brésilien.

Les premières mesures de Félix-Émile Taunay en tant que directeur de l'Académie se sont concentrées sur le perfectionnement des principes classiques de l'enseignement du dessin. Il instaure le cours de modèle vivant, et suite à celle-ci, met en vigueur deux autres mesures visant perfectionner le cours de dessin, c'est-à-dire, l'achat de plâtres pour l'étude de la statuaire antique et la traduction des principales œuvres didactiques d'anatomie utilisées par les académies européennes. Ces trois éléments composeraient la base nécessaire à la formation de l'artiste.

Selon Taunay, "l'harmonie des lignes" conduirait l'artiste à sa perfection. L'étude systématique du nu et de la statuaire antique le mèneraient à la compréhension de la méthode employée par les antiques dans la représentation de la beauté idéale, le conduisant à sa propre création artistique et, par conséquent, à la fondation de l'école brésilienne. Dans son discours de 1840, Taunay prononce:

Ne perdez jamais votre foi en les modèles grecs. Ils offrent la clé de l'étude de la nature. Comme d'un fondement certain, c'est à partir d'eux que vous pouvez prendre votre envol poétique vers une infinité de combinaisons nouvelles, vers un système de modification de l'art

dont sera un jour constitué l'art brésilien[7].

Les mots de Taunay montrent que le principe de "l'imitation de la nature", originaire du modèle grec, est primordial à la création de l'école artistique brésilienne. Nous reconnaissons chez Taunay les reformulations théoriques concernant l'Antiquité Classique de Johann Winckelmann, qui attribue à la statuaire antique "*la noble simplicité et la calme grandeur*", laquelle devrait être copiée pour procurer à l'artiste son véritable esprit, ses qualités esthétiques et spirituelles. Cette méthode mène l'artiste à la vraie grâce qui le conduit à rencontrer sa propre beauté, "*il saura, en découvrant ces beautés, les rapporter au beau parfait et, à l'aide des formes sublimes constamment présentes devant ses yeux, il en fera une règle pour lui-même*"[8].

La référence indirecte à Winckelmann est à nouveau remarquée lorsque Taunay, dans son discours de 1849, décrit les rapports entre les conditions climatiques qui favorisent les arts et la possibilité de l'exercice de cette influence également sur les terres brésiliennes:

Les climats rigides nourrissent également les grands artistes, mais en général leur vrai habitat est dans les régions chaudes, où se trouvent les gens que le soleil voisin inspire par la sollicitation de ses rayons. *Quan sol vicinus flammis stimulantibus afflat, Musarum pates et comes artificis que caterve*, comme dit l'auteur des Idylles Brésiliens[9]. Ces vérités ne sont pas controversées. Le climat et le peuple sont, l'on pourrait dire, des prémisses triviales! Elles contiennent une conclusion très importante, méprisée peut-être, comme c'est le cas, du fait de

son évidence: et il se trouve qu'il est raisonnable, logique, que de parfaire toutes les conditions nécessaires à l'éducation artistique des Brésiliens[10].

La nature de notre climat, le caractère poétique des habitants, la richesse de l'Empire promettent à cet art un développement remarquable, et peut-être une période bien à nous, une période brésilienne de son existence[11]!

Taunay se rapproche des questions déjà abordées par Winckelmann dans ses ouvrages, et les transforme en arguments pour le développement de l'art brésilien. La question de l'éducation, du climat et de la politique sont des éléments fondamentaux à cette construction, comme l'a bien souligné cet auteur[12]:

Tout aussi tangible et compréhensible que l'influence du ciel sur la physionomie est celle qu'il exerce sur la manière de penser, sur laquelle agissent aussi les circonstances extérieures, en particulier l'éducation, la constitution et le gouvernement d'un peuple. La manière de penser, aussi bien des peuples orientaux et méridionaux que des Grecs, se manifeste dans leurs œuvres d'art.[13]

En essayant d'établir sa "doctrine" au Brésil, Taunay s'approprie ces modèles en ce qui concerne l'enseignement du dessin. Cependant, il attribue une grande importance au développement de l'Architecture à l'Académie, élément central de la consolidation de l'institution en tant qu'organisme public, dans le cadre du développement urbain de la ville de Rio de Janeiro et de la formation de l'artiste. Dans ce sens, Grandjean de Montigny joue un rôle fondamental à l'Académie. Pour Taunay, l'architecture basée sur ces principes serait

le fil conducteur de tous les autres arts. Un pays ayant de belles architectures comporterait la belle école artistique brésilienne, fondée sur des principes classiques. La statuaire grecque serait le modèle idéal pour la construction d'une Architecture parfaite, ainsi que l'était également l'architecture grecque:

L'Architecture s'est appropriée les observations des sculpteurs et a appliqué au bilan de l'ensemble d'un édifice et de chacune de ses parties les règles d'équilibre existentes entre les parties d'un corps naturel limité concernant les besoins et la destination de son organisation: il s'agit d'un animal quelconque, plus spécifiquement de l'homme, comme étant le plus important dans le dessein de la création. Tant qu'il existera des monuments de la statuaire grecque, l'on ne pourra nier que ce peuple fut le suprême connaisseur et imitateur de la beauté naturelle; et, par une analogie nécessaire, il faut avouer, indépendamment de l'impression agréable produite par l'aspect de leurs constructions, que leur Architecture, parmi celles des autres terres, est incontestablement la première [...] [14].

Lors de son deuxième discours comme directeur, prononcé en 1835, Taunay fait clairement comprendre que les architectes brésiliens doivent incorporer *“les principes éternels du bon goût consacrés par l'art Grec aux circonstances particulières du climat brésilien[15]”*. Il exalte la statuaire grecque et la perfection de ses exactes et harmonieuses proportions, qui nous a légué un *“trésor impérissable de très précieuses observations et de modèles qui ne pourront jamais être dispensés”, “un objet perpétuel des études de tous les artistes”[16]*.

Il semble clair, cependant, que la trajectoire de Taunay ne ressemble en rien au procès vécu par le monde académique européen. Le Brésil avait acquis son indépendance du Portugal depuis à peine vingt ans, et l'esclavage était le moteur de la société toujours coloniale, ce qui constituait un empêchement pour ces prétentions libérales. Face aux obstacles à l'implantation du cours de modèle vivant, que nous verrons plus loin, aux difficultés financières pour l'achat de plâtres antiques et de la petite circulation de gravures qui donneraient à connaître les productions contemporaines, Taunay ne pouvait compter que sur la collection de toiles présente à l'*Académie Impériale de Beaux-Arts* depuis son projet de fondation[17]. Le processus de perfectionnement du dessin, l'étude des modèles de l'Antiquité Classique et la copie des grands maîtres, qui jouissaient d'égale importance dans sa didactique d'enseignement, étant des éléments qui déboucheraient sur l'invention de l'artiste lui-même, furent effectivement implantés au cours de sa gestion, encore que leur développement complet et satisfaisant n'aient parfois eu lieu qu'au bout de plusieurs années de travail[18]. Cependant, comme le remarque Goldstein, "*an Academy apart from the antique is unthinkable*[19]". Taunay est le directeur d'une institution académique d'arts, et dans ce sens, il suit la charte classique de la méthodologie employée en Europe, faisant face à tous les obstacles d'un pays imbibé par la tradition coloniale.

Le modèle vivant

L'implantation du cours de modèle vivant à l'Académie brésilienne fut une affaire très compliquée dans la trajectoire de Taunay comme directeur de l'institution. Les

premières difficultés de son inclusion comme méthode surgissent alors même que Taunay occupe encore la fonction de secrétaire de l'Académie. Discipline fondamentale pour les élèves de toutes les institutions artistiques européennes basées sur des principes classiques, le cours apparaît officiellement dans le plan proposé par Le Breton encore en 1816, à la séance "*De l'enseignement des Beaux-Arts*", dans la partie concernant la Peinture et ensuite à celle de la Sculpture:

[...] 3° La figure académique peinte d'après le modèle vivant dans l'atelier du Peintre d'Histoire.

Cet enseignement [de la sculpture] se compose des deux premiers degrés de l'étude du dessin, et au lieu du 3^e degré, relatif aux peintres, les élèves sculpteurs modèleront dans l'atelier des Professeurs de sculpture, d'après ses conseils, et dans l'école d'après le modèle vivant[20].

Celle-ci est la première apparition du modèle vivant dans l'enseignement officiel académique des arts dans le cadre du programme de la nouvelle École. Cependant, malgré toutes ses difficultés, il est possible de penser que ce cours ne constituait pas une nouveauté sur le territoire brésilien. L'historiographie montre que celui-ci faisait partie de la *Classe Royale de Dessin et Figure*, de l'école du Romain, citée plus haut[21]. Une note sur le périodique *Spectador Brasileiro*, datée du 12 août 1826, résume, cependant, l'insuccès de ce cours:

[...] Le modèle était un homme blanc, pas très jeune, *mal en chair, vraiment malfait*. Les élèves regardaient le triste individu, mais ne le reproduisaient pas sur le papier, où l'on voyait de belles figures, qui n'avaient rien de l'image vivante, que de leur imagination[22].

Possible anecdote pour exemplifier l'inefficacité du cours et l'idéalisation de la figure, l'article souligne l'inutilité de la technique à l'égard des élèves, une fois que le modèle en question présentait, en plus de sa pâleur, une anatomie peu saillante, ce qui menait les élèves à reproduire sur la toile une deuxième figure, celle-ci belle et anatomiquement parfaite, entièrement différente de la première.

En effet, les difficultés de son implantation et la conséquente inefficacité du cours démontrée en 1826 se prolongeront avec une certaine variation au long de la première moitié du XIX^e siècle dans l'Académie des Beaux-Arts. L'approbation de l'Empereur arrive en 1833. Approuvée la discipline, surgissent les obstacles qui se déploieront encore sur plus de dix ans. La première grande difficulté consiste à embaucher le modèle en conformité avec ce que déterminent les procès-verbaux académiques:

Nous recommandons que soient refaites les diligences concernant le modèle, lequel, par les circonstances particulières de la terre, devient difficile à trouver[23].

M. Ovidio [François Ovide] a dit que le modèle dont il parlait s'était absenté de la terre, et le directeur nous a aussi fait part que la personne qui avait été rappelée par le concierge se trouvait actuellement empêchée, puisque qu'elle était tombée gravement malade [...][24].

Avec la rentrée scolaire en 1834, se présente le premier modèle:

La veille, s'était présentée la personne désignée pour servir de modèle, dont F. E. Taunay, après l'avoir examiné [...], déclara la complète maladresse, en

raison non seulement de son grand âge, mais aussi du fait qu'il était abîmé [...]. Encore une fois, fut recommandée toute la diligence pour chercher quelqu'un d'autre qui puisse servir [...][25].

Les caractéristiques décrites sur les procès-verbaux d'octobre 1833 et mars 1834 – *malade, âgé, abîmé* – annoncent les obstacles. Les "*circonstances particulières de la terre*", c'est-à-dire, la difficulté de rencontrer quelqu'un de disponible dans cette société toujours coloniale et, surtout, capable d'exercer la profession, retarderait le cours et deviendrait un problème au long de la trajectoire de Taunay comme directeur. Il s'en remettait non seulement aux professeurs, mais aussi aux annonces dans les journaux de l'époque:

L'Académie de Beaux-Arts, en vue d'égaliser les moyens d'étude offerts à ses Élèves à ceux des Académies d'Europe, nécessite d'un homme Blanc, National ou Étranger, robuste et jeune, qui lui serve de modèle[26].

La référence aux académies européennes justifie l'embauche face à cette société coloniale et esclavagiste. Il s'agissait, évidemment, d'un service artistique, sans distinction de nationalité, quoique la mention de la couleur fut claire. La note dans le journal avait fait son effet. Dix jours après, l'on voit arriver le deuxième candidat à la fonction:

[...] malgré la médiocrité des parties supérieures de son corps, quoiqu'encore bien meilleures que le reste, la nécessité d'initier la classe du nu nous a obligé de l'accepter: il a été prié de se présenter le deuxième jour du prochain futur mois[27].

La congrégation connaissait bien les

difficultés et ne prenait pas le risque de chercher un autre modèle. Le cours devait commencer le plus rapidement possible, profitant de l'approbation du gouvernement, requise depuis la fondation de l'Académie. Il convient de rappeler que Jean-Baptiste Debret, professeur de peinture d'histoire, avait compris le cours de modèle vivant dans son plan d'enseignement élaboré à la demande du gouvernement encore en 1824[28], avant, donc, la fondation de l'Académie. Selon ce plan, le modèle vivant constituait aussi une condition pour les concours mensuels[29] et biennaux réalisés à l'Académie, à l'exemple du système français. Sur son plan, Debret n'attribue pas de difficultés à l'embauche du modèle, qui selon lui était « *très facile à trouver en raison du climat* ». Sa note semble invoquer deux raisons. La première peut être une référence à la théorie de Winckelmann, en raison de la beauté des corps dans ces pays au climat favorable. La deuxième peut simplement concerner la facilité de l'étude du nu à travers l'observation directe des gens dans les rues, puisqu'en raison du climat tropical, elles portaient peu de vêtements. Serait-ce un pas pour l'existence de la profession? Debret ne semble pas se référer à la facilité de l'embauche du modèle, profession très peu avancée au Brésil, mais à la possibilité de son développement. En tout cas, le peintre d'histoire n'obtiendrait pas non plus de succès dans sa quête aux modèles, faisant appel à des mannequins pour la réalisation de ses tableaux au Brésil. Pour Taunay, dix ans après le projet de Debret, il convenait de débiter le cours, et ne penser à son perfectionnement que dans un deuxième moment.

Suite à l'embauche, les professeurs finalisent le *Règlement pour la Classe de Modèle Vivant*. Contrairement aux règles établies à

l'École des Beaux-Arts à Paris, les exercices du nu n'étaient pas quotidiens, mais hebdomadaires. Ce règlement traitait aussi des classes de peinture d'histoire, d'architecture et de sculpture, qui s'alternaient avec la classe de dessin. Tous ces cours étaient réalisés dans les locaux de l'Académie, et les professeurs ne disposaient pas, à cette époque, d'ateliers privés, comme c'était normalement le cas à l'académie française.

Un an après son implantation, l'on voit revenir les problèmes, révélant l'incapacité du modèle « *par son âge et son état de maigreur* »^[30] et la conséquente inefficacité de la classe. Une nouvelle embauche est demandée, et un nouveau prétendant arrive deux mois après:

[...] un homme encore jeune, lequel, examiné en la présence de M. Ferrez [...] avait été jugé capable d'être admis: la partie inférieure de son corps était bonne, la supérieure, poitrine et épaules, avaient la forme molle et féminine: [...] il a été déterminé que, étant nécessaires au long de l'année courante au moins quelques actes du modèle vivant, l'on devrait se servir de l'occasion présentée^[31].

Avant ce dernier modèle, qui ne présentait pas à proprement parler les formes classiques exigées par la profession, une autre possibilité s'était présentée. L'on chercherait, parmi les esclaves, un possible modèle^[32], ou, plus exactement, un "noir", sans rien dire d'autre sur sa condition, s'il devait s'agir d'un affranchi ou d'un esclave. En plus, la séance publique de 1835 rend compte de l'inefficacité des classes, et, selon le discours de Taunay, de l'impérieuse nécessité de la « *méditation de la statuaire antique* » comme élan à cet exercice. Tous les efforts furent faits dans le sens d'établir

les principes classiques naturels à l'institution académique, en associant l'imitation de l'antique et le modèle vivant, quoique les nouvelles mesures implantées ne firent pas l'effet désiré, comme il se devait. Surgit alors de nouveau la proposition d'embauche d'un « noir », ce qui nous mène à penser, encore une fois, à l'inefficacité des travaux avec le modèle antérieur, et à la possibilité concrète de trouver parmi les « noirs » la solution pour les idéaux classiques:

[...] chercher un modèle capable, sans exclure un homme de couleur ou même un esclave noir[33];

chercher un modèle vivant, encore que ce soit un noir qui fasse ce travail[34];

chercher un homme qui veuille bien servir de modèle vivant, quoiqu'il s'agisse d'un noir, puisqu'il y a, entre eux, des individus dotés de formes artistiques.

Il s'agissait une nouvelle fois de la nécessité d'ouvrir au plus tôt la classe au modèle vivant; et il n'y avait pas là peu de difficultés: puisqu'un noir qui était déjà ajusté ne comparait actuellement pas[35].

L'embauche du modèle vivant est donc le premier grand obstacle face auquel se trouve Taunay au cours de l'implantation des modèles classiques d'enseignement artistique. Du reste, nous pouvons aussi penser aux difficultés posées, en Europe, par la quête d'un modèle vivant qui fut à la hauteur de l'univers pictorique classique demandé alors. Hugh Honour cite un épisode qui atteste cette difficulté, évidemment moindre par rapport au cas brésilien:

Les artistes qui recherchaient des modèles privés se heurtaient parfois à des obstacles inattendus. En quête d'un modèle pour son Amour, les très

respectable Bouchardon s'en alla regarder les garçons qui se baignaient dans la Seine ; il accosta celui qui lui paraissait convenir et lui fit une offre qui eut pour seul résultat de voir ses intentions mal interprétées et de recevoir une convocation de police. [...] Ainsi, l'artiste néo-classique d'une haute élévation morale se trouvait-il en proie à des difficultés qu'ignoraient des artistes comme Fragonard ou Clodion ou de francs pornographes tels que Schall[36].

Si l'exercice artistique réalisé dans les académies françaises associé à la pratique des ateliers privés trébuchait devant un certain moralisme de la société européenne[37] même avec tous les privilèges attribués à la profession, au Brésil, la situation prenait des proportions infiniment plus importantes. Depuis l'anecdote racontée à propos de la classe du *Romain* encore en 1826, quand les élèves remplaçaient le maigre modèle par cette figure mentale aux belles formes, jusqu'au long procès d'implantation du cours, la profession ne se serait pas développée dans la société brésilienne. Taunay fait part au gouvernement de ces difficultés à travers un office de 1836:

Puisque si c'est difficile de trouver en Europe de bons modèles, rien que par la rareté des organisations extérieurement normales, qu'est-ce que ça ne nous coûterait ici, où, outre ce même obstacle, il y a une prévention morale contre la pratique d'un tel service. Les deux qui ne faisaient leur travail qu'en plusieurs temps séparés, l'un parce qu'il était fatigué et maigre, l'autre à cause de sa très médiocre disposition, furent renvoyés, alors qu'ils prétendaient, contre toute raison, que leur service quotidien se

transformât en fonction académique. Depuis lors, personne d'autre ne s'est présenté, mais ici la raison économique n'exerce pas d'influence[38].

Dans ce sens comment Taunay pourrait-il embaucher un "noir" pour la profession, encore qu'il eut de belles formes pour l'y autoriser? Comment pourrait le même « noir » être professionnellement apte à en réaliser l'exercice? À ce propos, il semble qu'il y en ait eu un seul à se présenter, si l'on en croit le procès-verbal de novembre 1837, soit l'esclave de Zepherin Ferrez, "*jeune aux formes élégantes*[39]". Au même temps où l'on pensait à la beauté des formes, l'embauche chancelait face au manque d'habileté du modèle et, par conséquent, à l'inefficacité du travail. L'idée n'obtint aucun succès et de nouvelles demandes d'embauche s'en sont suivies.

À Paris, malgré les difficultés que trouvaient les artistes à embaucher leurs modèles, la collection de statues antiques de l'École des Beaux-Arts complétait leurs études de manière fondamentale. Outre la fonction intrinsèque du naturel et de la beauté idéale représentée par la statuaire antique, base sur laquelle les artistes réalisaient leurs travaux dans les classes de *dessin d'après l'antique*, elles leur servaient aussi d'indication de postures classiques à être adoptées par le modèle, faisant une espèce de "réanimation" de l'antique[40]. Au Brésil, les élèves étudieraient le modèle vivant, les dessins à partir de l'antique et, au même temps, pouvaient demander au modèle d'imiter les poses des statues. Cependant, malgré ses efforts en vue de perfectionner la classe du nu et de lui attribuer les mêmes fonctions que la didactique européenne, Taunay n'a cessé de rencontrer des difficultés au long de toute sa gestion comme

directeur.

Du “*marchand d’eau de la Carioca, maigre et aux extrémités défectueuses*”, on passe, en 1840, au “*jeune étranger professeur de gymnastique, aux formes incomparablement plus belles*[41]”, et en 1841, à l’archer du palais, “*quoique ses formes ne soient pas de grand caractère*[42]”. En 1842, le professeur remplaçant d’architecture Job Justino d’Alcantara présente un nouvel individu pour servir de modèle: “*robustesse, beau développement des muscles supérieurs du tronc et les articulations libres et saines*[43]”.

Les modèles ne se maintenaient pas longtemps dans la profession, étant donné que tous les ans l’on demande une nouvelle embauche en raison de l’inefficacité, du désistement ou encore de la petite rémunération. Contrairement au cadre français, dans lequel quelques modèles parvenaient au statut de *petit fonctionnaire*, se bénéficiant du séjour au Louvre et de conditions salariales qui s’étendaient à leurs familles en cas de décès[44], au Brésil, les modèles avaient à peine droit à une espèce de gratification pour les poses hebdomadaires, comprises dans les dénommés “petits frais” du budget de l’Académie. Par ailleurs, l’absence d’écoles locales de dessin parallèles à l’Académie faisait en sorte que cette profession soit considérée étrange, en conséquence de quoi il lui manquait les stimulus sociaux et financiers essentiels à son progrès. Outre les difficultés dans les exercices, les concours annuels se voyaient également compromis par l’inefficacité du modèle, une fois qu’il interférait sur le choix du thème:

On choisit un autre sujet pour le concours en raison de la difficulté du premier, Milan de Crotona, une fois que le modèle vivant est loin de présenter des formes

athlétiques. Un autre sujet est choisi, le pasteur Aristée dans les Géorgiques de Virgile[45].

Prix de Rome: Peinture, sculpture, gravure: "laboureur des champs de Pharsalie creusant la terre, en train d'admirer la vue de la multitude d'os humains qu'il rencontre (passage du premier livre des Géorgiques de Virgile), autre: Ajax défiant l'éclair. Le 1^{er} est plus favorable, une fois qu'ils ont le modèle, le 2^e est très fort, exigeant un certain niveau d'avancement des élèves et la petite probabilité que le modèle arrive à garder une telle expression[46].

La dépendance du modèle lors du choix des thèmes pour les concours annuels montre la difficulté de l'apprentissage, soit à cause de la composition anatomique, soit par le manque d'expérience concernant le maintien des poses et des expressions, à la manière des statues antiques. Quoique reconnaissant les difficultés d'embauche, Taunay ne cessera jamais d'attribuer au cours de modèle vivant son importance dans le cadre de la formation d'une école artistique, puisque *"l'influence qu'elle exerce est telle, qu'il arrive souvent que toutes les œuvres d'une époque dans un pays prennent des airs semblables, rien que par le fait qu'il y ait eu un beau modèle réputé[47]"*. Conscient de ses obstacles et de son importance, Taunay faiblissait pas et essayait de perfectionner la discipline en embauchant un professeur d'anatomie pour accompagner les classes. Il a également incorporé l'usage de manuels didactiques d'ostéologie, myologie et de physiologie des passions, qu'il a lui-même organisé et traduit en 1837, ainsi que l'usage des plâtres pour la réalisation de copies. Ce sont autant de méthodes nécessaires à l'imitation et, au même temps, des instruments visant suppléer le manque du

modèle parfait.

La statuaire antique

Joachim Le Breton fut, encore en 1816, le premier à incorporer dans son plan d'enseignement la suggestion de l'achat d'une collection de statuaire antique pour l'école brésilienne. Pour ce faire, il cita, là aussi, l'exemple mexicain de l'*Academia de los Nobles Artes* et sa collection de plâtres antiques, mentionnée par Humboldt dans son œuvre[48]. Selon ce dernier, cité par Le Breton, l'achat réalisé par le Roi Carlos IV fut peu coûteux, et la collection était plus belle que celle qui se trouvait en Allemagne. Dans son projet, Le Breton suggère au Comte de la Barca un achat similaire à Paris, où l'on trouvait des plâtres qui serviraient aussi bien pour les beaux-arts que pour l'école des métiers[49]. Les idées de Le Breton, cependant, ne se concrétisent pas, et la collection de plâtres ne verrait le jour que sous la direction de Taunay. À la mort du directeur portugais Henrique José da Silva, remplacé par Taunay, sa collection d'études artistiques est offerte à l'Académie. Parmi ces dernières se trouvent beaucoup de ses propres dessins, ainsi qu'une série de 13 bustes en plâtre, 4 têtes, 3 pieds et mains. La petite collection de Silva est donc incorporée à celle de l'Académie et peut, dès lors, être utilisée par les élèves comme outil d'apprentissage.

Avec l'achat des plâtres et la petite augmentation de la collection avec les œuvres de Silva, le cours de dessin et les concours poursuivent. Par deux occasions après avoir assumé la direction de l'Académie, Taunay demande l'achat de plâtres antiques. Les premiers furent achetés du professeur français de sculpture Marc

Ferrez[50], et les deuxièmes en 1846. Dans le premier lot se trouvent, entre autres, le tronc du Laocoon, le Gladiateur et de nombreux bustes[51]. La deuxième collection achetée par l'Académie, annoncée par Taunay dans la séance publique de 1846, est composée de 6000 médailles en plâtre, essentielles au cours de dessin et de gravure de médailles. Ces deux dernières collections, en plus de la collection nationale, ne sont pas suffisantes, et Taunay réclame au secrétariat de l'Empire, en office daté de 1848, l'augmentation de la parcelle budgétaire réservée à l'achat de plâtres, d'œuvres artistiques et de gravures. Taunay souligne la nécessité de cette augmentation en vue de futures ventes aux enchères, lors desquelles de nouveaux modèles pourraient être achetés, de manière à augmenter la collection nationale. Malgré les difficultés, l'enseignement du dessin commence à se consolider avec l'étude de la statuaire antique, de la collection de plâtres et de médailles, et l'on peut en voir les résultats à la réalisation des concours annuels et à la distribution des prix:

Le sujet du concours de la classe de dessin en plâtre était la tête d'Hercule Commodo[52].

Dans la classe de dessin élémentaire, on choisit comme objet du concours de plâtre le buste de l'amour Grec (grande médaille s'il y a lieu)[53].

Dessin élémentaire: "Vitor Meirelles de Lima" a d'autres travaux, une Vénus sortant du bain [...], et un tête de José Bonifácio d'Andrade, toutes tirées du plâtre, qui malgré une certaine opposition, lui ont mérité la concession d'une grande médaille d'or. Petite en or à Norberto Augusto Lopes pour une tête de mi-profil de Cicéron tirée du plâtre[54].

Le concours de 1848 met en évidence les travaux du peintre brésilien Vitor Meirelles, élaborés à partir de modèles classiques, ainsi que la tête de José Bonifácio, Ministre de l'Empereur D. Pedro I et grand articulatoire de l'élaboration de la première constitution brésilienne, promulguée en 1824. Ceci démontre non seulement l'hommage aux pères du libéralisme dans la politique brésilienne, idéal partagé aussi par le directeur Taunay, mais également l'effort d'élaboration de dessin à partir de plâtres des personnages contemporains, résultat de l'apprentissage à travers du modèle classique. Lors de l'exposition publique de 1847, Taunay organise une salle spéciale avec tous les bustes et plâtres de l'Académie. À ce sujet, il fait un discours à la séance publique de cette année-là:

Images authentiques pour la plupart! Qui ne se trouverait-il pas attaché, obligé de retourner encore une fois de la dernière vers la première d'Homère qui fait rappeler Achilles à un Alexandre enthousiasmé par les deux, de celui-ci à Auguste, d'Auguste à Napoléon? Que d'éloquence dans le silence de ces augustes physionomies! Symboles immortels des manifestations du génie humain! Je viens juste de mentionner la gloire des armes et du domaine politique: la poésie, la philosophie, la science y ont pour représentants le même Homère, Épicure, Hipocrate, Socrate, Platon, Euripède, Sénèque; l'éloquence a Démostène et Cicéron[55].

Dans ce schéma de classement pour l'exposition des bustes, divisés en mythologie et politique, cette dernière étant dédoublée en poésie, philosophie et sciences, Taunay cherche à agrandir ses personnages à travers son discours, les

utilisant comme exemples pour la gloire de la nation brésilienne elle-même. La contemplation des bustes antiques et contemporains conduira à la réflexion, démontrant le sens moralisant et éducateur de l'exposition des plâtres au public:

Et juste des hauteurs de cette illusion sublime, la pensée, par un glissement inévitable, débouchera sur la considération du pouvoir, de l'incomparable utilité morale des beaux arts qui forment pareil auguste concile des illustrations de toutes les époques. Les autres gloires sont toutes, pour ainsi dire, individuelles et exclusives: universelle et communicative est celle des beaux arts et des lettres: apothéose nécessaire des autres formes! *Vixere fortes ante. Agamemnona Multi sed omnes illacrymabiles Urgentur ignotique longa Nocte: carent quia vate sacro.* Beaucoup, avant Agamemnon, furent constants et héroïques; mais eux tous, privés du tribut des larmes, sont opprimés par la longue nuit de l'oubli, puisque le poète ne les a pas consacrés[56].

La gloire universelle des Beaux-Arts immortalise les héros, de la philosophie à la poésie, représentant au monde, à travers l'instrument visuel, leur héroïsme. Dans ce sens, on voit le rôle joué par la statuaire antique aussi bien en ce qui concerne le perfectionnement de l'étude du dessin que dans l'appropriation de l'esprit élevé transmis par le modèle grec dans la construction de notre propre époque. Taunay souligne, dans son discours, l'importance de la statuaire pour la construction de la gloire contemporaine d'un pays en manque de monuments publics, thème toujours cité lors de ses discours.

En ce qui concerne la méthodologie d'enseignement, le cours de modèle vivant, la collection nationale de peinture et la petite collection de statuaire antique s'ajoutaient au cours d'anatomie créé par Taunay dans cette période. Pour perfectionner les études et suppléer le manque du modèle, Taunay organise des abrégés de peinture[57] et d'anatomie, toujours basés sur les principaux ouvrages utilisés à l'académie française. Il organise l'abrégé *Epítome de Anatomia relativa às Belas Artes seguido de um compêndio de fisiologia das paixões e de algumas considerações gerais sobre as proporções com as divisões do corpo humano; oferecido aos Alunos da Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro* [Épitomé d'anatomie relatif aux beaux-arts suivi d'un compendium de la physiologie des passions et de quelques considérations générales sur les proportions avec les divisions du corps humain; à l'intention des élèves de l'Impériale Académie de Beaux-Arts de Rio de Janeiro], publié en 1837. L'Épitomé était donc un complément fondamental pour les cours de modèle vivant et d'anatomie, implantés et développés au cours de cette période. Il était basé sur les principaux traités artistiques anatomiques utilisés à l'académie française depuis le XVII^e siècle. Il n'était composé que de textes se rapportant aux ouvrages mentionnés et ne présentait pas d'images[58].

La première partie concernait l'ostéologie et la myologie. Les textes originaux furent extraits de l'ouvrage *Abrégé d'anatomie, accommodée aux arts de peinture et de sculpture*, écrit par François Tortebat et Roger de Piles, publié en 1668. La deuxième concernait la thématique de la physiologie des passions de Charles Le Brun, présente dans *L'Expression Générale et Particulière*, objet de sa *Conférence* de 1668. La

troisième partie venait de la rubrique concernant les proportions générales, écrite par Louis Millin, pour son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, publié en 1806. Taunay ajoute encore une petite partie concernant la division du corps humain, selon l'ouvrage de Gérard Audran, intitulé *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, publié en 1683. Ainsi, la publication de Taunay est composée des principales théories artistiques ayant rapport à l'anatomie utilisées à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture au 17^e siècle, la seule exception étant une petite partie relative au 19^e siècle, extraite du dictionnaire de Millin, mettant en évidence la question des proportions.

Il convient (toujours) de remarquer que toute la méthodologie de l'enseignement proposée par Taunay est tournée vers son principal objectif en tant que directeur, c'est-à-dire, donner à l'Architecture un rôle de grande importance à l'Académie, et l'étendre aux institutions publiques de l'Empire de D. Pedro II. Pour mettre ce plan en pratique, il compte sur le soutien de l'architecte Grandjean de Montigny, seul représentant subsistant du groupe officiel de français arrivé au Brésil en 1816. Selon Taunay, l'exemple grec se révélait dans la proposition néo-classique de Grandjean, le responsable de la formation des architectes qui construirait la ville de Rio de Janeiro. À partir de là, la peinture et la sculpture se développeraient, formant l'école brésilienne, le goût public et donnant lieu à la pratique des collections dans la société brésilienne.

Grandjean de Montigny et l'architecture

Avant d'arriver à Rio de Janeiro en 1816, Grandjean de Montigny avait, en Europe,

une carrière qui se consolidait. Après avoir eu le deuxième *Grand Prix de Rome* à l'Académie Royale d'Architecture en 1799 avec le projet "*Elysée ou Cimetière Public*", il part perfectionner ses études à Rome entre 1801 et 1805, où il travaille, avec d'autres architectes, sur les projets du *Palazzo dei Medici* et de ses jardins. Les rapports de Grandjean avec l'Italie marqueront sa carrière, aussi bien en Europe qu'au Brésil, ce qui se remarque dans ses travaux, qui, cependant, ne sont pas nombreux. Ses publications, entre lesquelles *Architecture Toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*, dont Auguste Famin est le co-auteur, présentaient le modèle italien de ses projets, surtout le *Quattrocento*, en essayant d'approcher le passé classique du passé moderne de l'Italie[59]. L'ouvrage établissait encore la continuité de publication des livres concernant les modèles italiens de la Renaissance[60], en étroite consonance avec les publications de Charles Percier et Pierre Fontaine[61], maîtres de Grandjean à Paris.

Après son séjour italien, sa carrière prendra un nouvel élan en 1810, lorsqu'il part pour la ville prussienne de Kassel, suite à l'invitation de Jérôme Bonaparte. Il sert son Royaume de Westphalie, devenant l'architecte de sa cour[62]. Grandjean quitte Kassel en 1814, lors de la défaite de Napoléon à Leipzig et, après la chute définitive de ce dernier, est invité à servir le Royaume d'Alexandre I en Russie, invitation qu'il a refusé pour venir au Brésil. Quoique contraire à ses idéaux politiques, celle-ci serait pour lui l'occasion de devenir, au Brésil également, premier architecte de la cour, à l'exemple de ce qu'il fut en Europe, sous Jérôme Bonaparte. Le Breton invite Grandjean à participer de son projet dans la qualité de professeur

d'architecture. Ce serait donc une grande opportunité pour mettre en oeuvre ses projets néo-classiques, encore qu'il dût travailler aux côtés d'autres architectes, tels que le français Pierre Pezerat[63] et le portugais João da Silva Muniz[64].

Ses projets sont la preuve de la tentative d'application du néo-classicisme au Brésil dans la première moitié du XIX^e siècle. Dans sa trajectoire il a dû, cependant, faire face à beaucoup de difficultés sous les aspects les plus variés. Il a exécuté peu de projets, en consonance avec la proposition didactique de Taunay à l'Académie, mais beaucoup d'autres sont restés sur le papier, n'indiquant que sa volonté artistique et la proposition urbaine pour la capitale de l'Empire de D. Pedro II. Ces événements ont également touché la trajectoire de Taunay comme directeur de l'Académie, une fois qu'il présentait l'architecture comme étant le point central de son plan.

Avant la fondation de l'Académie, Grandjean débute les projets pour la Place du Commerce (Aujourd'hui la Maison France Brésil), en style néo-classique et d'inspiration italienne, inaugurée en 1820. Le projet de géométrie simple et solide conduisait Grandjean à un futur prometteur, puisqu'il lui a valu la Condécoration de l'Ordre du Christ, attribuée par le Roi D. João VI. Au même temps, il débute la construction de l'édifice néo-classique de l'Académie, qui ne fut inaugurée qu'en 1826, soit dix ans après son arrivée. L'édifice inachevé présentait une façade centrale au fronton droit, bas relief en son tympan, deux façades latérales, huit fenêtres et une porte, et était orné de deux statues d'Apollon et Minerve.

Encore que nommé maître général des travaux publics en 1824[65], fait qui n'a pas été prouvé au long de sa carrière brésilienne,

ce ne sera qu'en la qualité de professeur de l'Académie que Grandjean pourra poursuivre ses tentatives néo-classiques. En 1834, aux côtés de Taunay, il débutera la recherche de commandes et la lutte pour l'insertion de ses disciples dans les institutions brésiliennes, pour essayer de consolider l'Académie comme institution utile au gouvernement. Si Grandjean n'attirait pas les commandes publiques, ses architectes seraient les articulateurs de cette proposition, qui ne se réaliserait que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, donc après sa mort.

À l'exemple du modèle français, Grandjean et Taunay mettent l'architecture en évidence au Brésil. L'*Académie Royale d'Architecture*^[66], qui aux XVII^e et XVIII^e siècles présentaient de fortes liaisons avec le gouvernement Royal, répondait directement à l'intérêt public. Comme une extension de la *Surintendance des Bâtiments Royaux*, elle agissait à Paris et dans d'autres provinces françaises. Au Brésil, l'Académie était un seul organe qui comprenait la peinture, la sculpture et l'architecture, différemment de l'institution française de ces siècles, loin d'exercer un tel pouvoir face au gouvernement. Mais Taunay et Grandjean pensaient, surtout, au rôle exercé par l'institution française. D. Pedro II, couronné Empereur en 1841, certainement ferait de sa ville une grande capitale des tropiques. Taunay, comme directeur de l'Académie, veut que ses architectes aient un rôle important à jouer au long de ce processus. Cependant, cette proposition se heurterait à un grand obstacle institutionnel et politique: les ingénieurs militaires portugais, jusqu'alors chargés des commandes publiques. L'influence de Taunay auprès de la cour de D. Pedro II amenuiserait les problèmes pendant un certain moment, mais le corps d'ingénieurs et architectes portugais

bloqueraient leurs prétentions auprès du gouvernement impérial.

Taunay veut que ses architectes travaillent à la *Répartition des Travaux Publics*, institution traditionnellement composée de ces ingénieurs, leur donnant un destin différent de celui de Grandjean. En effet, certains élèves y sont acceptés, mais leur succès ne fut garanti qu'après la mort de Grandjean, ce qui démontre la grande rivalité entre portugais, brésiliens et français. Notre architecte néo-classique gagne sa vie grâce aux commandes, encore que peu nombreuses, du gouvernement impérial, entre lesquelles le *Chafariz da Carioca* (1838), *Benfica* et *São Clemente* (1845), *Praça Onze* (1848) [Fontaine de Carioca, Benfica, São Clemente et Praça Onze] toutes exécutées. Par ailleurs, le *Paço Imperial* et le *Palácio do Senado* (1847) [Palais Impérial et Palais du Sénat], le *Monumento do Ipiranga* (1838) [Monument du Ipiranga], le *Monumento em Homenagem ao Desembarque da Imperatriz Tereza Cristina ao Brasil* (1844) [Monument en hommage au Débarquement de l'Impératrice Tereza Cristina au Brésil], ne furent pas exécutées, ainsi que beaucoup d'autres.

L'Architecture de l'Académie n'intéresse pas le gouvernement impérial. Son importance, cependant, est le thème principal des discours prononcés chaque année par Taunay. Selon lui, la tradition classique se croise avec le rôle de l'Architecture dans la construction d'un beau pays au climat favorable, dont l'absence de monuments, ainsi que de beaux édifices et de projets urbains est évidente. L'édifice de l'Académie projeté par Grandjean encore en 1816 était le seul exemplaire contemporain, selon Taunay, du bon emploi de l'Architecture dans une ville pleine de constructions coloniales

anciennes. Il n'y avait que certaines églises baroques et des couvents qui jouaient un rôle significatif dans le paysage, cités par Taunay lui-même comme étant "*d'une autre époque*". Il fallait développer la ville comme un tout, et les ingénieurs, selon lui, ne jouaient pas ce rôle "*à leur époque*". Dans cette discussion, il attribuait également aux sculpteurs leur importance auprès des architectes dans la réalisation des monuments et l'érection des statues, construisant l'histoire visuelle d'un nouveau pays qui avait aussi ses grands hommes politiques. Taunay attribue l'importance de la peinture à la production de portraits, genre tellement nécessaire à la divulgation de l'image de l'Empereur dans les provinces brésiliennes et à la formation du goût dans cette société. À l'Académie revenait ce rôle officiel de la production de portraits, étant donné le grand nombre de commandes faites à l'institution au temps où Taunay en fut le directeur. La peinture d'histoire dépendait nécessairement de l'Architecture, si l'on part de la notion selon laquelle la peinture monumentale ne peut et ne doit exister que dans de beaux édifices. L'Architecture était donc considérée le premier des arts, duquel tous les autres dépendaient pour leur plein épanouissement.

Si d'un côté, pour Taunay, l'importance de l'Architecture se donnait par le moyen de l'autorité proposé par l'Antique, de l'école grecque amplement prêchée dans ses discours, d'un autre, elle présentait une face utilitariste. Son intention concernant le développement urbain de la ville de Rio de Janeiro est claire, ce serait la condition première pour le surgissement et l'application des autres arts. Taunay porte une vision pragmatique de la société carioca et de la politique de l'Empereur D. Pedro II lorsqu'il parle de ces objectifs. Dans ce sens, la

présence de Grandjean est fondamentale, puisqu'il s'est vu annulé, d'une certaine manière, par une tradition luso-brésilienne tournée vers le génie militaire, qui imposait des limites non seulement à son rôle comme architecte, mais aussi au futur de ses élèves. Il faudrait donc changer ce système. L'ensemble des facteurs qui composent la pensée de Taunay est bien défini: la tradition classique et l'imitation de la nature, l'Architecture comme art utile et nécessaire à l'application et à l'épanouissement des autres arts, le soutien de Grandjean dans l'élaboration et la réalisation de ces projets et, finalement, la consolidation de l'Académie.

En mars 1850, Grandjean de Montigny meurt. Sa mort annonce de manière naturelle l'issue de Taunay de l'Académie, ce qui affaiblit son projet de la consolider et de promouvoir l'Architecture comme le plus important et utile de tous les arts. Un an après, Taunay quitte la fonction de directeur se réclamant de problèmes de santé. En réalité, il est aussi le dernier à faire face à une ambiance de rivalités avec des artistes portugais et brésiliens, qui jugent que son institution est étrangère. Responsable du développement de l'Académie de Beaux-Arts à Rio de Janeiro, son nom et celui de Grandjean ont affirmé, dans les tropiques, la grande importance de l'antique à travers le modèle académique français, malgré tous les obstacles à sa réception.

Bibliographie

Catalogue Soleil et Ombres, L'Art Portugais du XIXème. siècle, Musée du Petit Palais, 1987.

DIAS, Elaine. « Les artistes français au Brésil au XIXe siècle : l'Académie des Beaux-Arts

et la formation de la collection nationale de peintures de Rio de Janeiro ». In PRETI-HAMARD, M e PANZANELLI, R. (orgs). *La circulation des oeuvres d'art. The circulation of works of art in the Revolution Era 1789-1848*. Rennes, PUR, 2007.

_____. *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil. 1824-1851*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2009.

DÓRIA, Renato Palumbo. “*Entre o Belo e o Útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil do século XIX*”, Thèse de Doctorat, FAU, USP, 2005.

GARRIC, P. *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*. Hayen, Mardaga, 2004.

GOLDSTEIN, Carl. *Teaching art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, 1996.

GRANDJEAN DE MONTIGNY, A. H. e FAMIN, A. *Architecture Toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*. Paris, 1815.

_____. *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie durant les XVe et XVIe siècles d'après les dessin les plus célèbres architectes et sculpteurs*. Paris, 1814.

Histoire de l'Expansion de l'art français. Le monde latin. Paris, Henri Laurens, éditeur, 1933.

HONOUR, Hugh. *Le neo-classicisme*. Paris, Librairie Générale Française, 1998.

HUMBOLDT, Alexander von. *Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne*. Paris, F. Schoell, 1811, 5v.

de Leon, La Luz, Jean-Baptiste Vermay,

peintre français, fondateur de l'Académie de Saint-Alexandre de la Havane, Paris, 1927.

LAURENT, Jeanne. *A propos de l'École des Beaux-Arts*. Paris, ÉNSBA, 1987.

Marques dos Santos, Francisco. "O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816" In *Revista do SPHAN*, 5, 1941.

morales de Los Rios Filho, Adolfo. *O ensino artístico. Subsídio para a sua Historia. Um capítulo 1816-1889*. RJ, Imprensa Nacional, 1942.

MÜNTZ, Eugène. "L'Enseignement des Beaux-Arts en France. Le Siècle de Louis XIV ». *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, nov..

PERCIER, C. e FONTAINE, P. *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*. Paris, les auteurs, 1798.

PEVSNER, Nikolaus. *Les Académies d'Art*. Paris, Gérard Monfort, 1999

Pommier, Edouard. *Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire*. Paris, presses universitaires de France, 1994.

PORTO ALEGRE, Manuel A. "Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense" in *Revista do IHGB*, 1841.

SCHWARTZ, Emmanuel. "L'École des Beaux-Arts au XIXe. Siècle et l'Enseignement 'd'après le modèle' ». In *L'Art du Nu au XIXe Siècle. Le Photographe et son modèle*. Paris, Hazan, BNF, 1997.

WINCKELMANN, Johann J. *Histoire de l'art de l'antiquité*. Paris, Librairie Générale Française, 2005.

_____. *Réflexion sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Paris,

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 2, 2014.

[1] « Bonapartiste convaincu, il préféra s'exiler après la catastrophe de 1811-1815 plutôt que de se rallier aux Bourbons. S'il choisit Cuba de préférence aux États-Unis, c'est que, d'après une tradition difficile à contrôler, il aurait été recommandé par Goya à l'évêque de La Havane pour terminer les fresques de la cathédrale. L'art de la peinture n'était exercé jusqu'alors à Cuba que par des esclaves. Vermay fonda au Couvent des Augustins une *École de dessin et de peinture* qu'il inaugura en 1818 avec 18 élèves. [...] Les honneurs lui viennent : en 1826 le roi d'Espagne Ferdinand VII lui confère le titre de 'pintor da Camara' ; en 1832 il obtient que son *École de dessin* soit érigée en *Académie des Beaux-Arts*. » *Histoire de l'Expansion de l'art français. Le monde latin*. Paris, Henri Laurens, éditeur, 1933, p. 339-340. A ce sujet, voir aussi de Leon (1927).

[2] Marques dos Santos (1941), p.215.

[3] Catalogue Soleil et Ombres (1987), p. 22.

[4] Selon le périodique brésilien *Jornal do Commercio*, les français François Ovide, Sigismond Neukomm, Jean-Baptiste Level, entre autres, arrivent au Brésil avec les artistes français, en portant avec eux 3 moulins.

[5] Voir DIAS (2007).

[6] Les procès-verbaux de l'Académie des

Beaux-Arts et les discours de Félix-Émile Taunay sont conservés aux archives du *Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Brésil.

[7] Séance Publique -19/12/1840. Museu D. João VI. Tous les discours ont été transcrits directement des manuscrits originaux et risquent d'avoir des imprécisions, principalement en ce qui concerne les parties écrites en latin.

[8] WINCKELMANN (1991), p. 27.

[9] Les "*Idilios Brasileiros*" ont été écrits en 1830 par Théodore Taunay, frère de Félix-Émile Taunay. Théodore écrit en latin et Taunay fait la version en français.

[10] Séance Publique – 19/12/1848. Museu D. João VI.

[11] Procès-verbal – 2/4/1849. Museu D. João VI.

[12] POMMIER (1994), p. 22.

[13] WINCKELMANN (2005), pp. 92-95.

[14] Procès-verbal – 20/3/1837. Museu D. João VI.

[15] Procès-verbal – 16/3/1835. Museu D. João VI.

[16] Séance Publique – 18/12/1850. Museu D. João VI.

[17] Dias (2007).

[18] En 1845, Taunay crée également le Prix de Rome, permettant aux élèves brésiliens lauréats de partir à Rome perfectionner leurs études pendant trois ans. Quelques années plus tard, les élèves fréquenteront aussi les ateliers et les écoles d'art en France, comme

l'École des Beaux-Arts et l'Académie Julien.

[19] GOLDSTEIN (1996).

[20] Plan d'enseignement de Joachim Le Breton proposé au Comte de la Barca en 1816 aujourd'hui conservé aux Archives Historiques du *Palácio Itamaraty*, à Rio de Janeiro.

[21] PORTO ALEGRE (1841).

[22] morales de Los Rios Filho (1942), p. 105.

[23] Procès-verbal – 16/10/1833. Museu D. João VI.

[24] Procès-verbal – 4/11/1833. Museu D. João VI .

[25] Procès-verbal – 7/3/1834. Museu D. João VI.

[26] Le périodique *Correio Oficial*, n° 79, Rio de Janeiro, le 10 avril 1834. Apud Dória (2005).

[27] Procès-verbal – 21/4/1834. Museu D. João VI.

[28] *Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Ce plan est conservé à la *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, et aussi à la Bibliothèque de l'Institut de France, à Paris.

[29] Avant le plan de Debret, Le Breton avait déjà décrit les concours mensuels dans son plan d'enseignement: "Art. 7° : Après la première année d'existence de l'école, il y aura chaque mois un concours entre les élèves des différents genres et de divers degrés pour vérifier leur progrès et exciter l'émulation. ». Archives historiques du *Palácio Itamaraty*.

[30] Procès-verbal – 6/4/1835. Museu D. João VI.

[31] Procès-verbal – 23/7/1835. Museu D. João VI.

[32] Sur ce sujet, on peut dire que Colbert, dans la France de Louis XIV, demande deux esclaves turcs pour servir de modèle à Paris. Voir MÜNTZ (1895), p. 379.

[33] Procès-verbal – 5/5/1835. Museu D. João VI.

[34] Procès-verbal – 16/01/1837. Museu D. João VI

[35] Procès-verbal – 6/3/1837. Museu D. João VI

[36] HONOUR (1998), p.138.

[37] En ce qui concerne les autres académies européennes, dit Pevsner: “[...] Dans tous les pays, le recours à des modèles masculins semblait indispensable à une formation complète et l’académie royale d’Espagne semble avoir été la seule à redouter le péché impliqué par la nudité au point d’exclure ces modèles de son enseignement ». PEVSNER (1999), p.152.

[38] Office de 7/11/1836. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

[39] Il faut rappeler que dans le discours prononcé par Taunay en 1837, il remarque l’impossibilité de faire la classe de modèle vivant cette année-là en raison de la difficulté causée par les modèles.

[40] SCHWARTZ (1997) p. 16.

[41] Procès-verbal – 2/4/1840. Museu D. João VI.

[42] Procès-verbal – 15/2/1841. Museu D.

João VI.

[43] Procès-verbal – 9/4/1842. Museu D. João VI.

[44] HONOUR (1998), p. 137.

[45] Procès-verbal – 10/10/1846. Museu D. João VI.

[46] Procès-verbal – 9/10/1848. Museu D. João VI.

[47] Procès-verbal – 17/3/1842. Museu D. João VI.

[48] HUMBOLDT (1811), Vol 2., Vol. 4, cité par Le Breton dans son plan d'enseignement.

[49] Plan d'enseignement de Joachim Le Breton. Archives historiques du *Palácio do Itamaraty*, Rio de Janeiro.

[50] Procès-verbal – 17/11/1837. Museu D. João VI.

[51] Séance Publique – 19/12/1837. Museu D. João VI.

[52] Procès-verbal – 22/11/1836. Museu D. João VI.

[53] Procès-verbal – 6/11/1838. Museu D. João VI.

[54] Procès-verbal – 18/12/1848. Museu D. João VI

[55] Séance Publique – 19/12/1847. Museu D. João VI.

[56] Séance Publique – 19/12/1847. Museu D. João VI.

[57] Taunay avait traduit, en 1836, l'ouvrage *Arte de pintar a óleo conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a*

imitação dos primeiros mestres das escolas italianas, inglesa e Flamenga, à partir de l'ouvrage anglais de Thomas Bardwell, *The Practice of Painting and Perspective Made Easy*. Le livre de Bardwell fut édité en 1756, et Taunay prend pour base sa 13^e édition.

[58] Les élèves devaient avoir recours aux originaux pour analyser les planches.

[59] Grandjean publie en 1814 l'ouvrage *Recueil de plus beaux tombeaux exécutés en Italie durant les XVe et XVIe siècles d'après les dessins les plus célèbres architectes et sculpteurs*.

[60] Voir Garric (2004).

[61] Percier et Fontaine publient en 1798 l'ouvrage *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*.

[62] Voir MORALES DE LOS RIOS (1942). Entre les monuments et les édifices de Grandjean à Kassel, on remarque le Grand Salon de l'Assemblée (entre 1810 et 1813) au Palais de Wilhelmshöhe, l'ancien *Palais des États*, le monument en hommage à Napoléon sur la Place de l'Opéra, un arc de Triomphe, le plan du Parc Cathrinental, entre autres projets de places et plans de rues.

[63] Pezerat fait à Rio de Janeiro l'édifice de l'Académie Militaire et le *Solar da Marquesa de Santos* (attribution). Il fut l'architecte de la Répartition des Travaux Publics à Rio de Janeiro et occupa la même fonction au Portugal, à partir de 1831, où il fut aussi secrétaire de la Reine D. Maria II. Voir Morales de los Rios Filho (1942), p. 222.

[64] On remarque que l'architecture néo-classique frayait déjà son chemin au Brésil depuis 1808. L'architecte portugais José da Costa e Silva, responsable aussi de

l'architecture néo-classique au Portugal [Théâtre *São Carlos* et *Palácio d'Ajuda*], arrive au Brésil avec la cour portugaise et joue un rôle très actif au nord du pays.

[65] Morales de los Rios filho (1942), p. 223-224.

[66] Cf. LAURENT (1987).