Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIX^e siècle

A reflection on landscape painting in Brazil in the nineteenth century

Pablo Diener

Traducteur : Vanessa Capieu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3897>

DOI : 10.4000/perspective.3897

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 365-372

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Pablo Diener, « Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIX^e siècle », *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3897> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3897>

Réflexions sur la peinture de paysage au Brésil au XIX^e siècle

Pablo Diener

En 1855, Manuel de Araújo Porto-Alegre, alors directeur de l'Academia Imperial de Belas Artes à Rio de Janeiro, rassemblait ses réflexions sur la peinture de paysage au Brésil en vue d'une remise en question de l'enseignement de cette discipline au sein de l'académie¹. Dans ce texte fondateur pour l'histoire de la critique d'art sur ce genre au Brésil, il procède à un examen attentif de la peinture de paysage telle qu'elle avait été pratiquée au cours des décennies précédentes. Porto-Alegre se montre relativement critique envers les artistes qui s'étaient adonnés à cette peinture en terres luso-américaines au cours du XIX^e siècle, en particulier Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, comte de Clarac, Nicolas Antoine Taunay, Abram-Louis Buvelot, Jean-Baptiste Debret et Félix-Émile Taunay – tous étrangers, sans exception. Il ne pouvait en être autrement puisque, il convient de le rappeler, la peinture de paysage avait été introduite au Brésil par des artistes qui y avaient séjourné dans les circonstances les plus diverses. L'auteur, qui passe en revue l'œuvre de ces peintres, leur reproche des imprécisions dans la représentation des espèces florales et des incohérences dans la composition des ensembles, dues selon lui à la juxtaposition dans un même espace de plantes provenant de milieux naturels différents. Mais l'idée phare de son analyse est que ces peintres n'ont pas su appréhender

le caractère particulier du paysage sous ces latitudes, à l'exception de Félix-Émile Taunay, à qui il manquerait cependant un certain « talent manuel de paysagiste ». Porto-Alegre conclut par cette invocation : « Nos paysagistes doivent être américains, parce que c'est de la nature américaine, et en particulier de celle du Brésil, qu'ils tireront leur gloire et leur pain »².

Il ne s'agit pas ici de discuter la pertinence des jugements portés par Porto-Alegre à propos de chacun de ces artistes. Ce texte mérite notre attention dans la mesure où il met en avant certains aspects fondamentaux de l'appréciation de la peinture de paysage à cette époque. Dans cette étude, le jugement de l'auteur repose sur l'évaluation de l'authenticité de la représentation du point de vue botanique et sur la cohérence du milieu naturel perçu dans sa globalité. Ce principe figurait déjà dans le traité théorique de Pierre-Henri de Valenciennes³ et fut repris par Alexander von Humboldt dans son vaste œuvre⁴, dans lequel il proposait des instructions destinées aux artistes qui voyageaient sur le continent américain⁵. En outre, dans son invocation finale, Porto-Alegre laisse entrevoir l'importance prise par le territoire et son environnement naturel dans le processus de constitution de l'identité nationale brésilienne. Ses observations, qui font allusion à la signification attribuée à la peinture de paysage à cette époque, se trouvent traitées comme des aspects essentiels de ce genre dans l'historiographie contemporaine.

Nous nous proposons ici de faire un état des lieux des travaux menés au cours des trente dernières années par les chercheurs spécialistes de ce domaine au Brésil, en montrant d'une part leur volonté persistante de mettre en avant la domination exercée par la pensée de Humboldt dans

1. Comte de Clarac, *Forêt vierge du Brésil*, 1816-1819, Paris, Musée du Louvre.

la pratique des paysagistes en ce qui concerne l'exigence de vraisemblance et de cohérence dans la représentation de la nature, et de l'autre la connotation nationaliste qui apparaît de façon plus ou moins explicite dans le traitement de la nature brésilienne. Cette production intellectuelle est relativement riche : bien que l'histoire de l'art soit une discipline récente dans l'espace académique du Brésil, force est de constater que, au cours des dernières décennies, les chercheurs ont publié des études monographiques et des catalogues raisonnés de l'œuvre des peintres du XIX^e siècle, entreprenant une analyse rigoureuse de l'esthétique alors en vigueur et de sa mise en pratique dans les manifestations artistiques de l'espace culturel brésilien.

Les débuts de la peinture de paysage au XIX^e siècle au Brésil

Pour les deux artistes qui ont marqué les prémices de la peinture de paysage au Brésil, le comte de Clarac et Nicolas-Antoine Taunay, nous disposons à l'heure actuelle de monographies substantielles.

Clarac fit l'objet d'une attention particulière à partir de 2004, lorsque fut mise en vente sa splendide aquarelle *Forêt vierge du Brésil* (fig. 1). Dans la note de présentation rédigée à cette occasion figurait une brève synthèse des principales études consacrées jusqu'alors à l'artiste⁶. L'année suivante, après son acquisition par le Musée du Louvre, fut publié un catalogue d'exposition qui offre une large documentation sur l'œuvre et l'inscrit dans le champ de la recherche américaniste des débuts du XIX^e siècle⁷. Le dessin représente un paysage de la forêt tropicale dite atlantique, que son auteur situe

à proximité de Rio de Janeiro. Commencée en 1816, alors que l'artiste séjournait au Brésil, la peinture fut achevée à Paris à l'aide d'informations botaniques diverses fournies par d'autres voyageurs. L'aquarelle fut exposée en 1819 au Salon à Paris où elle remporta un vif succès. Elle fut gravée sur cuivre trois ans plus tard et put ainsi bénéficier d'une large diffusion. Elle finit par être considérée en Europe comme la représentation par excellence de la nature tropicale américaine ; Humboldt jugea ainsi qu'elle constituait la représentation la plus achevée de la forêt vierge d'outremer⁸.

Comme l'ont mis en évidence les études monographiques le concernant, l'œuvre de Clarac appréhende le paysage en appliquant un langage formel novateur à la représentation de la nature extra-européenne, en cherchant à fondre la spécificité botanique dans une composition où le jeu, entre ombre et lumière, contribue à modeler chacun des éléments de la flore, organisant l'ensemble dans une vision aussi cohérente que séduisante. Aux yeux de Humboldt, l'œuvre de Clarac, qui synthétisait des présupposés scientifiques et artistiques, constituait ainsi un archétype pour les artistes voyageurs en Amérique. Les études plus récentes dédiées aux tableaux de Nicolas-Antoine Taunay constatent en revanche que ces paysages ne relèvent pas d'une esthétique naturaliste : les principes de ces œuvres ont été étudiés et liés à la peinture d'histoire.

L'œuvre de Taunay fait aujourd'hui l'objet de deux splendides catalogues d'œuvres, fruit des recherches de ces dix dernières années. Le premier, écrit par Claudine Lebrun Jouve,

2. Nicolas-Antoine Taunay, *Entrada da Baía vista do Morro de Santo Antônio*, vers 1817-1818, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

réunit la totalité de l'œuvre de ce peintre prolifique⁹ ; le second, de Pedro Corrêa do Lago, offre un inventaire critique de son œuvre brésilien et porte une attention particulière à ses dix-huit peintures à l'huile consacrées au paysage¹⁰. Dans ce catalogue des tableaux peints au Brésil, chacune des toiles de l'artiste français est décrite avec érudition, et quelques précisions, fondées sur des études récentes, sont données sur leur identification. Dans la seconde partie de l'ouvrage, l'auteur propose un aperçu sommaire de l'œuvre pictural des fils de Nicolas-Antoine Taunay, Hippolyte, Félix-Émile et Aimé-Adrien. Pour compléter ce recensement solide de la production du patriarche de cette dynastie d'artistes, on peut citer la biographie rédigée par Lilia Moritz Schwarcz, qui le présente au sein d'un vaste contexte historique¹¹.

Il apparaît clairement que Taunay, lorsqu'il peignait des paysages, s'intéressait avant tout à la ville de Rio de Janeiro et à ses alentours, la nature tropicale n'étant l'objet de ses tableaux que de façon marginale (fig. 2). Au Brésil, l'artiste est resté fidèle aux préceptes de la peinture néoclassique, maintenant ainsi un modèle défini de composition et de chaque motif représenté. Son séjour tropical n'a provoqué de changement ni dans sa palette, ni de manière générale dans l'exécution technique de ses toiles. Autrement dit, comme l'affirme Corrêa do Lago, le peintre « n'a pas adapté sa peinture au Brésil, mais le Brésil à sa peinture »¹². C'est en suivant le même raisonnement que Luciano Migliaccio a étudié les paysages de Taunay¹³, qu'il a inscrits dans une tradition picturale. L'historien procède à une analyse minutieuse de la biographie artistique

du personnage, qu'il décrit comme un peintre originaire de France et lié à l'académie, présent à toutes les expositions du Salon et qui fut reconnu et célébré sous l'empire napoléonien. La mise à l'écart qu'il subit à la Restauration le poussa à émigrer au Brésil, se joignant à un groupe d'artistes impliqué dans une entreprise connue aujourd'hui sous le nom de Mission artistique française¹⁴. Dans ses recherches, Migliaccio associe le travail de Taunay à une tradition de peinture de paysage à connotations historiques, sociales et économiques qui apparaît dès la seconde moitié du XVIII^e siècle en France et dans le sud de l'Italie. Ses observations prennent un caractère particulièrement concluant lorsqu'il est amené à lier les travaux de Taunay réalisés au Brésil et l'œuvre de l'Allemand Jacob Philipp Hackert, peintre à la cour de Ferdinand IV à Naples. Migliaccio s'appuie sur l'interprétation socioculturelle de l'œuvre de Hackert élaborée par Thomas Weidner¹⁵ en proposant une relecture de ses paysages peints en Italie méridionale. Selon Weidner, les qualités naturelles, archéologiques et pittoresques traditionnellement attribuées à cette région se voient chez Hackert enrichies d'une modernité idéalisée. Concrètement, la force expressive de la nouvelle peinture de paysage se retrouve dans les travaux d'infrastructure urbaine et rurale entrepris par le roi de Naples, qui composent une nouvelle vision idyllique de l'espace italien, faisant de ces paysages la célébration de la couronne et de sa politique éclairée. Dans son analyse, Migliaccio émet l'hypothèse que Taunay a traduit le discours pictural de Hackert dans l'espace brésilien, où s'était établie une cour d'origine européenne.

3. Arnaud Julien Pallière, *Panorama da cidade de São Paulo*, vers 1821, São Paulo, Acervo Banco Itaú.

Au centre d'un paysage naturel majestueux, la couronne aspirait à être reconnue comme l'instigatrice d'un progrès civilisateur, imposant son action sur une nature domptée.

Mises à part les intentions explicites de l'artiste lorsqu'il réalisa ses vues de Rio de Janeiro (Taunay était un personnage peu enclin aux génuflexions courtoises), l'interprétation de Migliaccio est une explication possible du contexte qui, du strict point de vue de la tradition artistique, a pu nourrir le travail de ce paysagiste illustre. De fait, ébauchant une analyse de l'évolution de cette tendance du genre, l'auteur mentionne les commandes faites par la cour vers 1820 à un autre artiste immigré, le Français Arnaud Julien Pallière, afin qu'il peigne non seulement la capitale impériale, mais aussi São Paulo (fig. 3) et Vila Rica (actuellement connue sous le nom d'Ouro Preto). On ne peut que reconnaître la pertinence de cette analyse en feuilletant le catalogue de l'œuvre de Pallière¹⁶, lequel, loin de se contenter de peindre plusieurs vues urbaines, s'était également consacré à une série de représentations planimétriques qui constitue une forme flagrante d'appropriation symbolique du territoire.

Naturalisme et historicisme

Dans les deux tendances de la peinture du paysage brésilien, dessinées par les recherches consacrées à l'art du début du XIX^e siècle, naturaliste et historique, il apparaît des représentations

du territoire aux connotations multiples. Pour connaître cet héritage, nous disposons d'un certain nombre de catalogues raisonnés et de plusieurs publications qui ont analysé des ensembles d'œuvres majeures, que ce soit sous la forme de catalogues publiés à l'occasion d'expositions temporaires ou d'études de collections privées. Il est difficile de ne pas mentionner les catalogues consacrés à Thomas Ender¹⁷, Jean-Baptiste Debret¹⁸, Johann Moritz Rugendas¹⁹ et la dynastie des Taunay²⁰. Quant aux publications plus transversales, l'incontournable catalogue de la grande exposition *O Brasil dos viajantes*²¹ s'impose en raison de l'abondance du matériel étudié et reproduit (fig. 4), de même que les volumes *O olhar distante* et *Arte do Século XIX* du catalogue de la *Mostra do redescobrimento*²², et les ouvrages consacrés aux collections de Paulo Geyer²³, de la Fundação Estudar²⁴ et du Banco Itaú²⁵. Enfin sur la peinture topographique, le travail que Gilberto Ferrez a consacré à Rio de Janeiro est particulièrement remarquable²⁶. Ces publications soulignent, une fois de plus, le caractère fondateur des œuvres d'artistes étrangers pour la peinture de paysage au Brésil. Elles confirment également l'inscription dans la durée des deux tendances déjà évoquées, même si elles ont fini par converger, surtout dans la mesure où, du côté du registre naturaliste, et y compris pour des œuvres destinées à illustrer des expéditions scientifiques, a lentement émergé une représentation de l'espace marquée par des connotations de type historico-culturel, qui culminent dans les paysages de Félix-Émile Taunay.

Dans une étude sur les illustrations scientifiques d'Aimé-Adrien Taunay, le fils cadet de Nicolas-Antoine, réalisées alors que l'artiste accompagnait l'expédition naturaliste de Georg Heinrich von Langsdorff, Maria de Fátima Costa attire l'attention sur les aspirations historicistes de ce peintre génial²⁷. Quand bien même la tâche qui lui incombait n'était qu'un relevé physiognomique et para-cartographique des terres intérieures du Brésil, il rompit le cadre purement naturaliste pour mettre au point des vues sur de véritables espaces humains.

Même un ouvrage au caractère strictement botanique comme la *Flora Brasiliensis* de Carl Friedrich Philipp von Martius révèle également

4. *O Brasil dos viajantes: A construção da Paisagem*, Ana Maria de Moraes Belluzzo éd., (cat. expo., São Paulo, Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1994), São Paulo, 1994, vol. 3.

une construction à connotations nationales, comme l'a montré Heitor de Assis Júnior dans son excellent mémoire sur les « *Tabulae Physionomicae* »²⁸. Cette compilation de cinquante-neuf vues des paysages brésiliens les plus divers, éditée sous forme de fascicules sur une période de presque trente ans (entre 1840 et 1869) et présentant des dessins de plusieurs auteurs, répondait pour Martius à l'objectif de montrer les différents écosystèmes avec leur flore spécifique. Dans son introduction, le scientifique allemand dévoilait son intention de livrer « une vision des diverses régions du Brésil »²⁹. Si l'œuvre de Martius est mis en regard avec ses écrits à teneur historique, dans lesquels il souligne la pluralité naturelle du territoire luso-américain comme étant spécifique à cette jeune nation³⁰, il apparaît évident que ces œuvres purement botaniques sont imprégnées d'une intention historiciste.

La dimension historique de la peinture de paysage, y compris lorsqu'elle se prétend essentiellement naturaliste, a été analysée, dans le contexte brésilien, par Claudia Valladão de Mattos³¹. L'auteur renvoie aux descriptions de Humboldt dans *Ansichten der Natur*³², selon lesquelles la notion de paysage est construite à partir d'éléments physiques et moraux, notamment dans les chapitres concernant les steppes et les déserts ou dans la description de la Sierra de Cajamarca³³. Elle rappelle que cette vision globalisante des phénomènes naturels qui inclut l'histoire humaine remonte notamment à Johann Wolfgang von Goethe, qui établit un lien essentiel entre l'homme et le monde naturel, et pour qui il est impossible de séparer le travail de l'esprit de la vie matérielle. En ce sens, les aspirations historico-culturelles insérées dans des représentations naturalistes par les artistes de tradition humboldtienne sont pour eux une manière de contribuer, par la voie de la sensibilité et de l'intuition, aux études scientifiques, en vue d'une appréhension totalisante de l'univers.

Ce type de construction du paysage, à évocations multiples, est souvent classé dans le registre de la représentation pittoresque. Le concept a toutefois pris un nouveau sens. S'il était auparavant habituel de qualifier de pittoresque des représentations suivant des modèles picturaux, dans le contexte des peintures de

5. Félix-Émile Taunay, *Vista da Mãe d'Água*, vers 1840, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

paysages américains au XIX^e siècle, le terme a fini par signifier un idéal enraciné dans la recherche d'une interaction entre art et science. Cet idéal a stimulé les artistes, qui ont ouvert la voie au pittoresque dans l'espoir que cette image globale vienne un jour se manifester sous leurs yeux³⁴.

À travers ce patrimoine artistique, nous constatons que l'historicisme est un trait qui a progressivement gagné en importance dans la peinture de paysage consacrée au Brésil et qui, lorsque sa production a été commandée par la royauté, s'est érigé en nécessité. L'œuvre de Félix-Émile Taunay, le troisième des fils de Nicolas-Antoine, est exemplaire en la matière. Comme l'a démontré Elaine Dias³⁵, son œuvre paysager se situait initialement dans la lignée de celle de son père, tout en étant également lié à la tradition de Hackert. Mais à partir de 1834, date à laquelle Félix-Émile Taunay prit la direction de l'Academia Imperial de Belas Artes à Rio de Janeiro, son œuvre fut marquée par l'émergence d'un nouveau modèle de paysage, dans lequel l'artiste eut recours à un registre très proche de l'illustration scientifique, propre aux artistes voyageurs, qu'il mêla à des thématiques historiques. Ces œuvres couvrent un large éventail thématique, d'une *Vista da Mãe d'Água*, qui représente

une canalisation d'eau établie au XVIII^e siècle et célèbre ainsi les réalisations des travaux publics (fig. 5), à la *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, où la représentation de l'appropriation du territoire, qui figure l'abattage d'une forêt, porte en elle une critique environnementale implicite³⁶. Citant des coupures de presse de l'époque, Elaine Dias atteste l'éloge que l'on fit de ces toiles de Félix-Émile Taunay, vues comme des « œuvres véritablement nationales »³⁷.

L'intention didactique indéniable de ces peintures corrobore l'affirmation de Sonia Gomes Pereira, qui décrit la démarche de l'Academia Imperial de Belas Artes et sa participation au projet politique impérial de construction symbolique de la nation mené par l'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro³⁸. La prédilection traditionnelle des académies pour la peinture d'histoire ne fut ainsi pas un obstacle à la promotion d'une peinture de paysage historique au sein de l'académie. C'est à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que celle-ci se confondit avec une peinture centrée sur des motifs historiques, mais s'attachant aussi minutieusement au paysage, comme dans l'œuvre de Victor Meirelles de Lima ou de Pedro Américo de Figueiredo e Mello³⁹.

Cet état des lieux sommaire de la production intellectuelle consacrée à la peinture de paysage au XIX^e siècle au Brésil, et plus particulièrement à la période de formation de l'État brésilien, pendant la première moitié du XIX^e siècle, révèle que des recherches monographiques fondamentales ont été menées au cours des dernières décennies. Néanmoins, l'historiographie – hormis quelques essais partiels⁴⁰ – n'a pas encore fait l'objet d'une étude de synthèse substantielle du rôle joué par les arts figuratifs dans la formation de l'identité culturelle de la nation et en particulier dans la construction symbolique du territoire.

En revanche, l'histoire littéraire du XIX^e siècle compte dans ce domaine une étude passionnante avec le livre de Flora Süssekind *O Brasil não é longe daqui*⁴¹. Cet essai très complet, qui met aussi en lumière les modalités d'appréhension de l'espace physique et de la nature, s'appuie sur des dizaines d'études menées au cours du XX^e siècle. L'auteur utilise ces recherches comme tremplin pour proposer une analyse de haut vol sur la

littérature de fiction écrite au siècle où le Brésil a conquis son indépendance. En définissant les facteurs primordiaux qui sont intervenus dans l'éclosion d'une littérature nationale, elle ébauche des idées essentielles pour aborder la fondation artistique d'une nationalité. Cette synthèse attire d'ailleurs l'attention sur la nécessité propre à cette époque de fonder une géographie et un paysage, et avance que la science des voyages a joué en la matière un rôle de guide, aussi bien pour la littérature que pour les arts figuratifs.

Dans ce contexte, on peut comprendre le désir de façonner une image visuelle d'un État-nation dont attestent les idées de Porto-Alegre évoquées en introduction. Son exigence d'un respect scientifique des éléments naturels peints renvoie aussi inéluctablement à la tradition de la science des voyages, qu'il a souhaité impliquer dans le projet national vers le milieu du XIX^e siècle. Ces aspects cruciaux abordés par Porto-Alegre dans son analyse de la peinture de paysage ont continué jusqu'à récemment à faire l'objet de recherches. Ces idées ouvrent des voies qui contribueront probablement à engager un dialogue pertinent entre l'histoire de l'art et le vaste domaine de l'histoire culturelle, où les recherches théoriques sur les arts figuratifs pourront contribuer, par de nouvelles lectures, à faire le jour sur ce que pensaient et ce que resentaient les bâtisseurs de la nation brésilienne.

Ce texte a été traduit par Vanessa Capiou.

1. Alfredo Galvão, « Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no meio artístico nacional », dans *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14, 1959, p. 19-120.

2. « Os nossos paisagistas devem ser americanos porque da natureza da América e particularmente da do Brasil, é que tirarão a sua glória e o seu pão » (Manuel de Araújo Porto-Alegre, dans Galvão, 1959, cité n. 1, p. 52 et 55).

3. Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1799.

4. Voir Alexander von Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes*, Paris, 1805 ; *Ansichten der Natur*, Tübingen, 1808 ; *Kosmos*, Stuttgart, 1845-1862.

5. Pour un aperçu général de l'influence des idées de Humboldt chez les artistes-voyageurs en Amérique, voir

- Pablo Diener, Maria de Fátima Costa, « A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero », dans *Porto Arte*, 25, 2008, p. 75-89. Son influence sur les artistes qui ont séjourné au Brésil a été traitée dans *Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert*, Renate Löschner éd., (cat. expo., Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 2001), Berlin, 2001. Au sujet de l'accueil que reçurent les idées de Humboldt au Brésil, où le naturaliste ne s'est jamais rendu, voir Maria de Fátima Costa, « Humboldt y Brasil », dans *Amerística: la ciencia del nuevo mundo*, 2/3, 1999, p. 31-40.
6. Cette publication (Thomas Le Claire, *Charles Othon Frédéric J.-B., comte de Clarac, 'Forêt vierge du Brésil'*, Hambourg, 2004) renvoie aux études de Renate Löschner, *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, thèse, Technische Universität Berlin, 1976, et de Pablo Diener, « Die reisenden Künstler und die Landschaftsmalerei in Iberoamerika », dans *Expedition Kunst: Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt*, Jenns E. Howoldt, Uwe M. Schneede éd., (cat. expo., Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 2002-2003), Hambourg, 2002, p. 47-55.
7. *Le Comte de Clarac et la 'Forêt vierge du Brésil'*, Pedro Corrêa do Lago, Louis Frank éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2005), Paris, 2005.
8. Alexander von Humboldt envoya cette gravure à son frère Wilhelm, accompagnée d'un commentaire élogieux, dans une lettre datant du 19 novembre 1823. Voir *Bilder aus Brasilien*, 2001, cité n. 5, p. 25.
9. Claudine Lebrun Jouve, *Nicolas-Antoine Taunay : 1755-1830*, Paris, 2003.
10. Pedro Corrêa do Lago, *Taunay e o Brasil: obra completa, 1816-1821*, Rio de Janeiro, 2008.
11. Lilia Moritz Schwarcz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo, 2008.
12. « [...] Não adaptou sua pintura ao Brasil, mas o Brasil à sua pintura » (Corrêa do Lago, 2008, cité n. 10, p. 24).
13. Luciano Migliaccio, « Nicolas-Antoine Taunay. Pintura de vista e pintura de paisagem entre Europa e Brasil », dans *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil*, Lilia Moritz Schwarcz, Elaine Dias éd., (cat. expo., Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 2008), Rio de Janeiro, 2008, p. 102-107 ; Luciano Migliaccio, « A paisagem clássica como alegoria do poder do soberano: Hackert na corte de Nápoles e as origens da pintura de paisagem no Brasil », dans Cláudia Valladão de Mattos éd., *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem*, Cotia, 2008, p. 87-125.
14. La Mission artistique française a fait l'objet de nombreuses études. La monographie de référence est signée par l'arrière-petit-fils du peintre : Afonso d'Escragnolle Taunay, « A Missão artística de 1816 », dans *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 74, 1911, p. 5-202.
15. Thomas Weidner, *Jakob Philipp Hackert: Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Berlin, 1998.
16. Ana Pessoa, Júlio Bandeira, Pedro Corrêa do Lago, *Pallière e o Brasil: obra completa*, Rio de Janeiro, 2011.
17. Robert Wagner, Júlio Bandeira, *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender, 1817-1818*, Petrópolis, 2000.
18. Júlio Bandeira, Pedro Corrêa do Lago, *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*, Rio de Janeiro, 2007.
19. Pablo Diener, Maria de Fátima Costa, *Rugendas e o Brasil*, Rio de Janeiro, (2002) 2012.
20. Corrêa do Lago, 2008, cité n. 10.
21. *O Brasil dos viajantes*, Ana Maria de Moraes Belluzzo éd., (cat. expo., São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1994), 3 vol., São Paulo, 1994.
22. *Mostra do redescobrimento*, Nelson Aguilar éd., (cat. expo., São Paulo, Bienal de São Paulo, 2000), São Paulo, 2000.
23. *Visões do Rio na coleção Geyer*, Maria de Lourdes Parreiras Horta éd., (cat. expo., Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2000), Rio de Janeiro, 2000.
24. *Revelando um acervo*, Carlos Martins éd., (cat. expo., São Paulo, Coleção Brasileira/Fundação Rank-Packard/Fundação Estudante, 2000), São Paulo, 2000.
25. Pedro Corrêa do Lago, *Brasiliense Itaipu: uma grande coleção dedicada ao Brasil*, São Paulo, 2009.
26. Gilberto Ferrez, *Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890: catálogo analítico*, Rio de Janeiro, 2000.
27. Maria de Fátima Costa, « Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica », dans *Fênix: revista de história e estudos culturais*, 4/4, 2007, p. 1-17.
28. Heitor de Assis Júnior, *Relações de von Martius com imagens naturalísticas e artísticas do século XIX*, mémoire, Universidade Estadual de Campinas, 2004 ; Carl von Martius éd., *Flora Brasiliensis*, Munich, 1840-1906, vol. 1, part. 1.
29. « Hoc igitur consilio diversarum Brasiliae regionum imagines proposuimus ita expressas, ut herbas et arbores conspiciere possis, quae in quavis regione prae ceteris peculiares proveniunt, easque ita consociatas, ut regioni singularem quendam impertiant colorem illique solemnem, quem quidem in Brasiliae diversis regionibus esse diversissimum nemo est, qui ignoret » (Martius, 1840-1906, cité n. 28, colonne 1).
30. Voir l'essai particulièrement significatif de Carl von Martius : « Como se deve escrever a história do Brasil », dans *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 6/24, 1845, p. 381-403.
31. Claudia Valladão de Mattos, « A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt », dans *Terceira Margem*, 10, 2004, p. 152-169.
32. Humboldt, 1808, cité n. 4.
33. Voir les chapitres « Über die Steppen und Wüsten » et « Das Hochland von Caxamarca » dans Humboldt, 1808, cité n. 4.
34. Pablo Diener, « A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes », dans *Porto Arte*, 15/25, 2008, p. 59-73.
35. Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil*, Campinas, 2009.
36. Voir aussi Cláudia Valladão de Mattos, « Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile

Taunay », dans *19e20*, 5/2, 2010, publié en ligne : www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm (consulté le 5 novembre 2013).

37. « [...] Obras verdadeiramente nacionais » (Dias, 2009, cité n. 35, p. 334).

38. Sonia Gomes Pereira, « Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX », dans *Revista IEB*, 54, 2012, p. 87-106.

39. Jorge Coli, *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, São Paulo, 2005.

40. Voir les écrits de Lília Moritz Schwarcz : « A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado », dans *Revista USP*, 58, 2003, p. 6-29 ; Lília Moritz Schwarcz, « Paisagem e identidade: A construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino », dans *Revista Acervo*, 22/1, 2009, p. 19-52.

41. Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*, São Paulo, 1990.

Pablo Diener, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá
fadiener@terra.com.br