Études photographiques

14 | janvier 2004
Questions de méthode/Le monde et ses images

Les usages de la photographie

dans la production des vues du Brésil à la période impériale

Celeste Zehna

Traducteur : Claire Bustarret

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/375
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2004
Pagination : 62-85
ISBN : 2-911961-14-5
ISSN : 1270-9050

Référence électronique
Celeste Zehna, « Les usages de la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 14 | janvier 2004, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 02 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/375

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Les usages de la photographie

dans la production des vues du Brésil à la période impériale

Celeste Zehna

Traduction : Claire Bustarret

NOTE DE L'ÉDITEUR

Celeste Zenha est professeur en histoire des images à l'université fédérale de Rio de Janeiro.

Fig. 1. A. Stahl, « Pernambuco, Brésil. Débarquement de D. Pedro II (10 minutes après) », papier albuminé, 16,8 x 21,8 cm, 1859, coll. R. Menezez de Moraes.

1 En 1840, le *Jornal do Comércio* signalait la première utilisation d'un appareil daguerréotype au Brésil. Six mois plus tard, Dom Pedro II était couronné empereur, à l'âge de quatorze ans. Trente-deux ans s'étaient écoulés depuis l'arrivée à Rio du prince régent portugais, fuyant les troupes napoléoniennes qui avaient atteint les portes de Lisbonne. À la suite de ce débarquement, le pays avait connu de nombreux changements : la présence au Brésil des artistes français engagés par Dom João en 1816 dans l'intention de favoriser un épanouissement culturel, artistique et industriel du pays s'exprimait à travers leurs œuvres. Parmi ces artistes et artisans regroupés autour du peintre Lebreton au sein de la fameuse "Mission française", la plupart s'établirent sur place et y réussirent, fondèrent une famille ou convainquirent amis et parents de venir refaire leur vie auprès de la Cour tropicale. En effet les étrangers, surtout les Français et les Anglais, pouvaient tirer profit de la réputation de raffinement et de modernité associée à leurs origines.

2 De fait, en dépit de l'instabilité politique et économique que connut l'Empire brésilien durant les deux premières décennies, le commerce, une fois dégagé du monople colonial, prospérait tandis que les entreprises artisanales et les manufactures se disséminaient dans le pays. Ces nouveaux établissements modifiaient le paysage urbain et attiraient des étrangers de toutes origines qui affluaient non seulement pour faire fortune mais aussi pour refaire leur vie, voire pour trouver un refuge, même s'il devait être temporaire, loin des turbulences qui agitaient l'Europe.

3 Entre 1821 et 1849, la population de Rio passa de 165 654 à 205 906 habitants[1]. Cette croissance fut accompagnée d'une petite invasion de commerçants, artisans et artistes qui donnèrent un nouveau dynamisme au centre commercial de la ville. Il va de soi que ces nouveaux arrivants ne rivalisaient pas en nombre avec l'accroissement démesuré de la population esclave. Toutefois il ne fait aucun doute que la portion libre de la population,

qui comptait environ 32 % de personnes originaires de pays étrangers, connut une évolution significative, aussi bien du point de vue ethnique que social.

4 Les familles aisées faisaient la *promenade** sur la terrasse du Passeio público, d'où l'on pouvait apercevoir l'église de la Glória et l'entrée de la baie de Guanabara. Le jardin botanique constituait un autre site de loisir apprécié des amateurs de sociabilité à l'air libre. La ville comptait trois théâtres, dont le plus important était le São Pedro de Alcântara, où se déroulaient non seulement des représentations mais aussi des bals et certaines conférences politiques. La compagnie dramatique française se produisait sur la scène du théâtre São Januário. Quant aux arts plastiques, le public pouvait compter sur l'Académie impériale des beaux-arts, dirigée par Félix Émile Taunay. Il est clair que les atouts culturels de la ville demeuraient modestes. Mais cela n'empêchait pas la cour impériale, qui se transformait à vue d'œil, de nourrir les plus hautes ambitions...

Les établissements de production d'images à Rio de Janeiro

5 Trois grands secteurs peuvent être identifiés dans la production des images, selon la technique employée : la peinture, la lithographie et les procédés que nous appellerons "de type photographique", qu'il s'agisse de daguerréotypes, de calotypes, d'ambrotypes ou de photographies. Tout au long du XIX^e^ siècle, on constate une croissance significative du nombre des établissements de production d'images, lesquels collaboraient parfois entre eux pour la confection de certaines planches. Avant d'aborder l'analyse des produits, il convient de caractériser ce domaine commercial, de s'interroger sur ses spécificités et sur son insertion dans le contexte économique.

6 Au début des années 1840, la présence du daguerréotype au Brésil se cantonnait aux expositions de beaux-arts et à l'appréciation de quelques amateurs éclairés, parmi lesquels se distinguait l'empereur. Ce n'est qu'à partir de 1848 que trois ateliers de daguerréotypie commencèrent à prospérer en tant qu'entreprises commerciales. Parmi les trois spécialités techniques que nous avons citées, ce sont les peintres qui constituèrent le groupe le plus nombreux jusqu'en 1863. Par rapport à la totalité des producteurs de vues, leur domination déclina cependant de 74 % (en 1848) à 44 % (en 1862). Après dix-huit ans d'exercice, les photographes prirent la première place, en atteignant alors les 40 %. En 1870 s'établit un certain équilibre entre les trois secteurs, les lithographes parvenant à prendre un léger avantage sur les photographes. En 1874, l'avantage acquis par les lithographes sur les deux autres spécialités devient notable, puisqu'ils détiennent 50 % des établissements, tandis que les photographes régressent à 32% du total. L'année 1880 est la seule à obtenir une égalité absolue entre les trois secteurs puisque l'on compte alors pour chaque catégorie dix-sept adresses signalées par l'*Almanach Laemmert*[2]. Jusqu'à l'année de l'abolition de l'esclavage (1888), les trois groupes alternent au premier rang des producteurs d'images, puis les peintres reprennent l'avantage sur les deux autres groupes. On peut donc affirmer que ce domaine d'activité continue à croître légèrement, par opposition à tant d'autres qui disparurent au cours du siècle. On constate également que cette croissance affecte de façon assez similaire ces trois types de producteurs d'images, qui se faisaient vraisemblablement concurrence. Cependant l'instauration d'un procédé donné de production et de reproduction d'images n'a pas suscité l'effondrement d'un autre en venant se substituer à lui brusquement, on

ne voit pas un procédé technique provoquer l'exclusion définitive d'un autre ni bouleverser les goûts esthétiques. Ce qui fait tout l'intérêt de cette période historique, c'est justement la corrélation entre les différents modes de production d'images, les thèmes spécifiques et les genres qui les régissent, s'agissant de produits destinés à un marché auquel participaient des artistes, des artisans, des commerçants et des consommateurs du monde entier.

7 La trajectoire personnelle de certains artistes illustre la relation étroite entre la peinture, la lithographie et la photographie dans ce marché des *vues du Brésil**, ainsi que le caractère cosmopolite de ce dernier. L'association d'artistes de différents pays, utilisant des procédés qu'ils adaptaient aux conditions climatiques particulières, et la diffusion de la lithographie sur divers continents ont permis une production d'images susceptible de répondre aux attentes esthétiques d'un public international, amateur de panoramas et de paysages relevant de répertoires thématiques fréquemment associés à la construction des identités nationales.

8 Les premiers essais de lithographie furent exécutés à Rio de Janeiro par des peintres. L'introduction, dès 1817, de cette nouveauté auprès de la Cour encore portugaise installée sous les tropiques est due à un Français, natif de Bordeaux, Arnaud Julien Pallière. Outre les charges de peintre de la Cour et de professeur de dessin, il exerçait les responsabilités d'un ingénieur en chef, dessinait des décorations, des uniformes, des portraits, des costumes et des plans d'urbanisme. L'annonce qui suit, publiée quelques mois avant l'indépendance du pays, le présente non seulement comme un peintre d'atelier, mais comme un artiste travaillant *sur le motif** afin de relever les vues qu'il signerait de son nom :

> « Arnaud Julien Pallière, premier peintre du Cabinet de Sa Majesté et de S. A. R. le Prince Régent, maître de Dessin de leurs Altesses Royales la Princesse de Beira et l'Infante Dona Januaria, des Académies de France de Hollande et de Belgique, etc., qui s'était absenté de la Cour pour relever les plans de vues des trois provinces de São Paulo, Minas Gerais et Rio de Janeiro, a procédé à la réouverture de son Académie de Dessin Civil et Militaire[3]. »

9 En 1823, un peintre de nationalité portugaise avait envoyé de Paris à Dom Pedro I du Brésil une presse lithographique portative. Cependant la première initiative d'utilisation plus systématique de la lithographie fut lancée par l'État brésilien, plus précisément par le directeur des Archives militaires, dans le but de remplacer le département de gravure de cet établissement public.

10 Engagé pour procéder à l'installation d'un atelier lithographique aux Archives militaires, Johann Jacob Steinmann arriva à Rio de Janeiro en 1824 (deux ans après l'indépendance). L'artiste suisse exécuta également des travaux à son propre compte, faisant usage des installations, des presses et des apprentis que lui avait fournis l'empereur. De retour en Suisse, Steinmann mit à contribution son ami Frédéric Salathé pour produire l'album intitulé *Souvenirs de Rio de Janeiro*, édité à Bâle (*fig. 2*). L'ouvrage, qui comporte douze vues de Rio, fut réalisé à partir de dessins de Kretschmar, de Victor Barrat et des croquis de Steinmann lui-même.

Fig. 2. F. Salathé, « Largo do paço », lithographie, 12 x 16,5 cm, publié dans l'album de J. Steinmann, *Souvenir de Rio de Janeiro*, Bâle, Suisse, 1835, coll. Bibl. nat. du Brésil.

11 Le secteur de la production d'images s'est développé durant une période de grande affluence d'étrangers, si bien qu'il était composé essentiellement de personnes émigrées d'origines diverses ou de leurs descendants. C'est pourquoi la plupart des pionniers avaient reçu leur formation à l'étranger. Néanmoins il est certain qu'avec le temps, maintes occasions de poursuivre et de diversifier leurs compétences s'offraient aux professionnels, ne serait-ce qu'en fonction des exigences qu'imposait l'organisation quotidienne de la profession, grâce aux contacts et à la concurrence avec des collègues de différentes nationalités, sans parler des initiatives individuelles qu'ils prirent afin d'appliquer et de perfectionner la gamme de solutions techniques et esthétiques dont ils disposaient.

12 Dans ce cadre, Frederico Guilherme Briggs tint un rôle assez important dans le milieu de Rio. Fils d'un commerçant anglais établi au Brésil depuis 1812, il fréquenta à partir de l'âge de seize ans, en tant qu'"amateur", les cours d'architecture et de paysage de l'Académie impériale des beaux-arts, où il fut l'élève de Jean-Baptiste Debret et de Félix Émile Taunay. À partir de 1833, il se consacra exclusivement à ses travaux dans l'atelier lithographique Rivière & Briggs, situé 218, Rua do Ouvidor. En 1836, il partit pour l'Angleterre afin de perfectionner ses connaissances en lithographie.

13 À Londres, il exécuta deux œuvres significatives publiées chez Day and Hague : le *Calendrier national brésilien pour l'année 1837*, et le *Panorama de la ville de Rio de Janeiro* en quatre feuilles. La première, composée de divers paysages de Rio de Janeiro, semble avoir été réalisée à partir de dessins de la main de Félix Émile Taunay. Quant à la seconde, elle présente au premier plan des figures qui ressemblent beaucoup à celles que Briggs produisait jusqu'alors dans l'atelier lithographique de la Rua do Ouvidor et à d'autres que l'on verra ultérieurement publiées en albums après son retour d'Angleterre. L'impression des planches a été réalisée en deux étapes. Apparaissent au premier plan des types courants, tels que des esclaves entourant le dessinateur qui s'est représenté papier et

crayon en main en train d'ébaucher les vues, de gros moines débonnaires en conversation avec des serviteurs, des pères de famille accompagnés d'enfants et des Noirs en grandes palabres. Au second plan figure le panorama proprement dit, qui montre la ville selon une perspective obtenue depuis les hauteurs du Morro de Santo Antônio[4]. Cet ouvrage ne parvint au Brésil qu'en 1839, annoncé par Briggs lui-même qui informait « ses amis et le public qu'il vient de recevoir de Londres sur l'*Elisa* » – le navire qui venait de jeter l'ancre dans le port de Rio le 24 février – « plusieurs exemplaires de ses vues panoramiques de Rio[5] » (*fig. 3*).

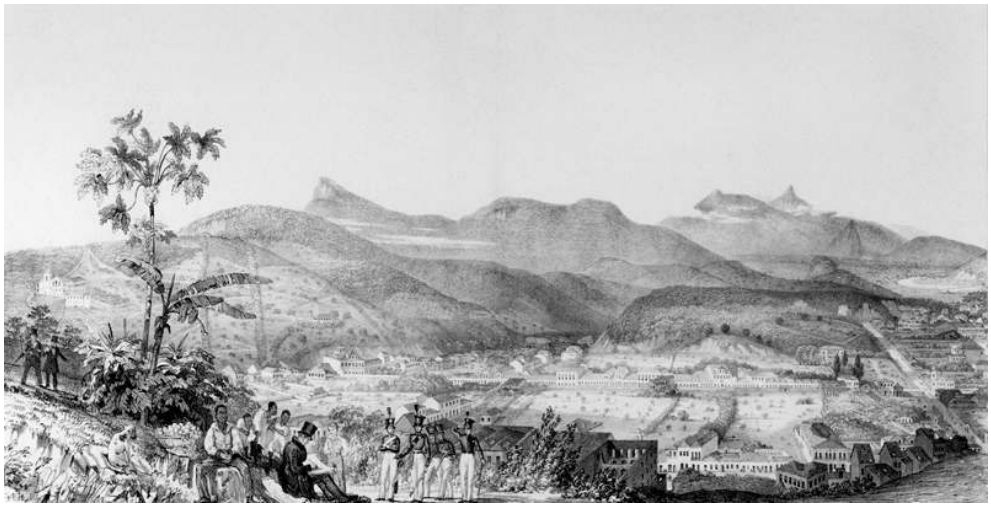


Fig. 3. F. Briffs, The Capital of Brazil, lithographie, 33 cm x 60 cm, première planche de l'album *Panorama of the city of Rio de Janeiro*, London, 1837, coll. Bibl. nat. du Brésil.

14 Le *Calendrier* comportant vingt-cinq vues de Rio de Janeiro et les portraits de l'empereur et de ses sœurs avait été vendu au Brésil par la maison Laemmert, avant même le retour de Briggs, au prix de 2000 reis[6] l'exemplaire. Il convient de souligner que la somme exigée par Laemmert équivalait au salaire que Briggs demandait en 1832 pour exercer comme professeur de dessin dans les collèges. Une publicité parue dans le *Jornal do Comércio* du 3 mars 1839 nous donne un échantillon des articles produits par Briggs avec l'indication de leurs prix respectifs :

1. Portrait du général Rosas, président de Buenos Aires, pour 400 reis.
2. Vues de Botafogo coloriées, à 2 000 reis.
3. Cascade de Tijuca, à 1 000 reis.
4. Morro Queimado, à Cantagalo, 1 000 reis.
5. Carte de Rio de Janeiro, 24 000 reis la série.
6. Carte du théâtre de la guerre en 1839, dans la province de Santa Catarina, 1 000 reis[7].

15 Dans son établissement, désormais installé au n°130 de la Rua do Ouvidor, Briggs se proposait d'exécuter « l'impression de cartes, lettres, factures, circulaires, listes de prix courants, billets, adresses, étiquettes pour boutiques, musique, dessin, et de faire des transferts et fac-similés avec la plus grande perfection[8]. » Une centaine de cartes de visite, réalisées par le « système de transfert » grâce auquel chaque pierre permettait de tirer des dizaines d'exemplaires, coûtait 2 000 reis. Il ressort de ces données que, par comparaison, les vues avaient une valeur marchande moindre que les commandes strictement commerciales. Quoi qu'il en soit, l'exemple de Briggs nous permet d'affirmer qu'il existait un marché pour les *vues du Brésil** à Rio de Janeiro avant le succès de la photographie. Par ailleurs, nous pouvons également constater que ces lithographies

furent produites par des artistes qui s'étaient consacrés au dessin et à la peinture avant de devenir lithographes. À l'évidence, les modèles esthétiques qui régissent les images de paysage produites par ce nouveau procédé conservent bien des aspects issus de la formation initiale des artistes en question. Toutefois, de nouvelles expérimentations et solutions conçues pour un public plus large et moins élitiste conféraient à ces produits des caractéristiques qui, d'une certaine manière, allaient modifier les modèles de représentation visuelle alors courants – c'est du moins l'hypothèse que nous souhaitons développer dans la suite de cet article.

Une clientèle restreinte : l'élite de la cour impériale

16 Le secteur commercial des vues demeurait évidemment assez modeste dans la ville de Rio de Janeiro. Dans une société esclavagiste, où seule une petite portion de la population détenait un pouvoir d'achat, ce type de commerce avait une cible précise. Bien que la période ouverte par le couronnement de Dom Pedro II ait été marquée par des transformations fondamentales au sein de la Cour et dans l'empire brésilien, l'économie restait fondée sur un modèle agraire exportateur. Le café se substituait à la canne à sucre et le système de production esclavagiste se trouvait soumis à une pression internationale de plus en plus affirmée. En dépit de ces menaces, l'esclavage constituait encore le régime prédominant d'organisation du travail et le mode principal de gestion de la richesse nationale. Aussi les secteurs d'activité secondaire et tertiaire étaient-ils soumis aux fluctuations du prix du café sur le marché international, aux crises financières de 1857, 1864 et 1875, ainsi qu'aux restrictions imposées par l'économie esclavagiste.

17 L'offre d'articles de luxe, tels que la vaisselle et le cristal importés, des tissus et vêtements provenant d'Europe, d'instruments de musique et d'éléments de décoration, ainsi que des livres et articles de bureau, répondait à la demande d'une société dont la majeure partie de la population était constituée d'esclaves dépourvus de tout pouvoir d'achat, mais dont l'élite, en revanche, se situait à un niveau de consommation relativement élevé. C'était cette partie de la population qui fréquentait la Rua do Ouvidor, où s'étaient installés les commerces les plus sophistiqués, qui emplissait les salons de thé et faisait la fortune des modistes. Hormis les voyageurs étrangers, c'était là la clientèle restreinte à laquelle s'adressaient les peintres, lithographes et photographes qui produisaient des vues du Brésil.

18 Si l'on compare le montant des transactions commerciales dans ce domaine d'activité avec ceux des denrées alimentaires, boissons, vêtements, tissus, meubles, chandelles, savon ou moyens de transport, il n'est guère significatif. On comptait en 1857 six cent huit entreprises dans le secteur de l'alimentation et des boissons, tandis qu'il n'existait que dix ateliers de lithographie[9].

19 Quoi qu'il en soit, le secteur de la production d'images se développa au cours du XIX^e^ siècle dans des proportions modestes mais non négligeables. Mais en aucun cas elle n'atteignit le niveau de la production européenne. En 1847, la seule ville de Paris comptait 362 propriétaires d'ateliers lithographiques. Ce nombre passa à 500 en 1867, et la capitale française n'abritait pas moins de 631 commerces de ce type en 1872, selon les données disponibles[10]. Le nombre le plus élevé de lithographes annoncés dans le *Laemmert* pour la ville de Rio fut de trente-deux en 1874. Le nombre d'établissements signalés en 1847 n'était que de trois, il atteint les quinze unités en 1860. Rappelons que la France était

considérée sans conteste à l'époque comme le leader de la production lithographique. Par conséquent, il apparaît que l'absence d'un marché de consommation développé au Brésil restreignait la demande à l'égard d'un produit qui s'adressait en Europe à des secteurs bien plus larges de la population.

Spécificités techniques et esthétiques des images

Les planches lithographiques en feuilles : panoramas et vues de Rio de Janeiro

20 D'innombrables images imprimées représentant le Brésil furent produites en Europe par des artistes qui participèrent à des voyages ou à des expéditions scientifiques, ou qui s'établirent sur place, comme ce fut le cas de Debret. Ces recueils de planches présentaient un répertoire thématique varié, allant de relevés iconographiques de la faune et de la flore locales à des cartes, panoramas et vues des principales villes brésiliennes, en passant par des descriptions graphiques de costumes d'esclaves ou de types ethniques.

21 Pour ce qui est des panoramas, des représentations très similaires à celles de la cartographie alternent avec des « *vues à vol d'oiseau** » et des perspectives obtenues depuis des points de vue stratégiques. Ces matériaux servirent souvent d'ébauches à l'élaboration de toiles de grandes dimensions qui prétendaient représenter le plus fidèlement possible des paysages de pays lointains pour le public avide de distractions qui fréquentait les dioramas et les rotondes conçues pour l'exposition de panoramas circulaires. À partir de ces images, des variantes plus "réalistes" de la topographie de Rio se multiplièrent au cours du siècle, déclinées selon divers procédés d'impression qui vont de l'aquatinte à la photogravure, et adaptées à diverses fonctions, scientifiques, pédagogiques, ou simplement comme source de plaisir et de divertissement.

22 Lorsqu'il s'agit d'images lithographiées en Europe à partir de dessins réalisés au Brésil par d'autres artistes, le lithographe était souvent bien en peine de préserver une quelconque fidélité des informations, dans la mesure où il n'avait personnellement jamais visité les lieux. D'où l'importance des éditeurs d'images, qui recherchaient, en contrôlant les épreuves d'état, un résultat susceptible de concilier la qualité technique et esthétique et le "caractère réaliste" de la vue représentée. Ces images avaient pour objectif de faire voyager d'innombrables personnes qui n'avaient pas la possibilité d'envisager une traversée transatlantique, de leur faire connaître des contrées fascinantes. En promettant la fidélité des informations, les éditeurs revendiquaient la valeur des *vues du Brésil** lithographiées en Europe à partir de dessins réalisés au Brésil comme moyen de connaissance et de divertissement. En ce sens, la composition du premier plan, outre la référence esthétique à la peinture de paysage, permettait au spectateur un regard rapproché, en le situant à quelques mètres d'un groupe de personnes sur le point de remarquer sa présence. De cette façon le consommateur de *vues du Brésil**, tout en profitant du paysage, recevait quelques informations sur ses habitants, sur la faune et la flore.

23 Certaines hauteurs comme celles de Santo Antônio ou du Castelo permettaient un point de vue sur la ville à 360 degrés, offrant à la fois le profil topographique et quelques édifices et monuments importants comme l'église de Outeiro da Gloria, l'aqueduc, le

couvent de Santa Theresa, le monastère de São Bento et le Passeio público. Certains sites, tels que l'île des Cobras, s'avéraient des lieux d'observation privilégiés et furent utilisés afin de représenter de façon plus ou moins précise l'entrée de la baie avec ses contours accidentés, le port, l'Alfândega et le palais impérial[11] : de fait, la perspective fut maintes fois altérée de façon à inclure un plus grand nombre d'éléments du paysage, ou à seule fin d'en donner une image plus adaptée au goût du "pittoresque".

24 Les journaux annonçaient, dans les années 1830, diverses *vues de Rio de Janeiro** produites par les établissements lithographiques de la Cour. Il arrivait que des éditeurs passent commande à des peintres ou dessinateurs de travaux destinés à l'impression lithographique. Par la suite, ces produits étaient commercialisés par des négociants qui exerçaient pour la plupart le commerce de livres, d'estampes, de matériel de bureau, de lithographies, etc. Ces établissements se fournissaient largement en articles importés, y compris des albums et des planches lithographiques en feuilles, comportant des panoramas et des vues du Brésil confectionnés à l'étranger. La demande d'images de ce type a vraisemblablement encouragé les négociants à se lancer comme entrepreneurs dans le secteur des images imprimées ayant pour thème le paysage de Rio. Le fait que quelques-unes de ces entreprises aient été dotées de filiales à l'étranger élargissait le marché de consommation de ces produits.

Les albums de vues de Rio de Janeiro

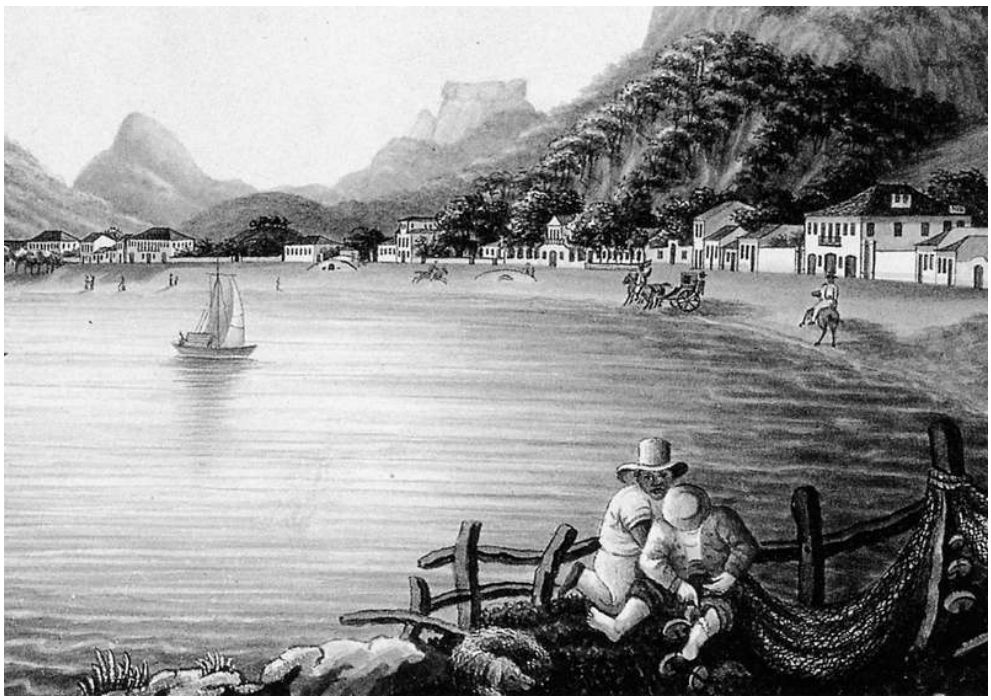


Fig. 4. K. R. von Planitz, « Botafogo », lithographie, 19 x 26 cm, planche de l'album *Doze vistas do Rio de Janeiro*, éditée par E. Laemmert et imprimée par Speckter & Co, Hambourg, v. 1840, coll. Bibl. nat. du Brésil.

25 Les années 1840 constituent un jalon important dans la production nationale d'estampes. Bien qu'il n'existât que trois établissements lithographiques dans la ville de Rio, plusieurs initiatives se succédèrent. Eduard von Laemmert, l'un des principaux libraires de la ville, également patron d'un atelier de typographie, entreprit de publier un album de vues de la ville de Rio de Janeiro. Les planches, signées par le Saxon Karl Robert von Planitz, furent

lithographiées par Otto Speckter et imprimées à Hamburg. Ce petit album, intitulé *Doze Vistas do Rio de Janeiro* [Douze Vues de Rio de Janeiro], représente les sites les plus importants de la ville : le panorama de la baie et de la ville pris de l'île des Cobras et du couvent de Santa Theresa ; l'aqueduc ; le lac Rodrigo de Freitas avec le mont Corcovado ; Botafogo et le chemin de São Clemente ; l'église et le mont de Nossa Senhora da Gloria ; le palais de l'empereur du Brésil à São Cristovão et pour finir le cimetière des Anglais sur la Gamboa. Les paysages suivent le modèle du pittoresque et sont peuplés de Noirs sur des chars à bœufs, de lavandières portant des paquets sur la tête, de moines, et selon la convention habituelle, de deux artistes esquissant le paysage sur leurs carnets, abrités du soleil à l'ombre d'un arbre. La mer est décorée de nombreuses embarcations et quelques pêcheurs avec leurs filets composent le premier plan (*fig. 4*). Des images comme celle-ci se conforment au goût européen du pittoresque et au traitement romantique du paysage, orné d'éléments humains et architecturaux évoquant un passé authentique et idyllique. Ce type de représentation picturale connut une vaste réception en Europe et se répandit dans le marché de la lithographie. Une interprétation du paysage et de la nature qui révèle, par l'intermédiaire sensible du pinceau (ou du crayon lithographique), son caractère.

Fig. 5. L. A. Moreau et L. Buvelot, « Largo de Santa Rita », lithographie, 12,5 x 135,5 cm, publiée dans l'album *O Rio de Janeiro Pitoresco*, imprimé par Heston & Rensburg, Rio de Janeiro, 1845, coll. Bibl. nat. du Brésil.

26 De fait, de nombreux autres albums avaient déjà été publiés en Europe[12] à l'initiative d'entrepreneurs qui connaissaient la demande pour de tels articles, mais le premier qui fut entièrement confectionné au Brésil avait pour auteurs deux peintres, Louis Buvelot et Louis Auguste Moreaux, dont le premier devait devenir daguerréotypiste de l'empereur Dom Pedro II. *O Rio de Janeiro Pitoresco* [Rio de Janeiro pittoresque] (*fig. 5*) fut initialement vendu, en 1842, par livraisons de six estampes chaque. Les figures, de la main de Moreaux, dépassent de loin la simple fonction d'animer les paysages urbains et les sites naturels du

Rio impérial. Dans le sillage du succès recueilli par la publication française *Les Français peints par eux-mêmes*[13], l'artiste régalait le public de quelques types sociaux délicieusement interprétés. Les esclaves y sont également représentés, accomplissant des tâches ou dans d'autres activités (*fig. 6*). L'entreprise Heaton & Rensburg, qui imprima l'ouvrage, s'avéra l'une des plus importantes et compétentes en ce domaine. Les deux associés, dont le premier était anglais et le second hollandais, apportèrent toujours le plus grand soin à la qualité de leurs ouvrages, qui atteignirent un niveau d'exécution relativement sophistiqué. De nombreuses commandes émises par des éditeurs de livres ou d'images furent exécutées dans cet établissement, qui parvint à attirer des artistes de l'étranger comme Godffred Bertichem, dont quarante-sept dessins furent publiés en album sous le titre *Rio de Janeiro e seus arrabaldes* [Rio de Janeiro et ses faubourgs] en 1856.

Les lithographies "d'après daguerréotype" et "d'après photographie"

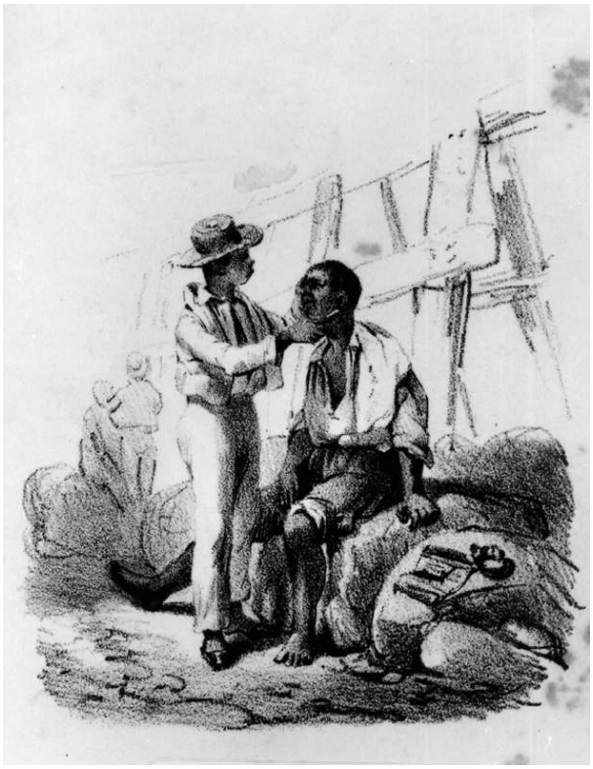


Fig. 6. L. A Moreau et L. Buvelot, « Esclaves », lithographie, 6 x 7 cm, publiée dans l'album *O Rio de Janeiro Pitoresco*, imprimé par Heston & Rensburg, Rio de Janeiro, 1845, coll. Bibl. nat. du Brésil.

27 D'importantes évolutions eurent lieu pendant les années 1850 : le nombre d'ateliers de lithographie doubla avant 1855 et quadrupla vers 1860, permettant l'élargissement de la demande. En outre, les premières vues du Brésil d'après daguerréotype furent produites à Paris en 1854-1855, suite à la commande d'un Suisse établi à Rio de Janeiro et qui devait devenir un éditeur d'images important – George Leuzinger[14]. Les planches intitulées *La Prainha vue de la Saúde*, *Rio de Janeiro du côté de la "terra marro" du Sénat* et *Catette et entrée de la barra*, exécutées pour la maison Lemercier par Eugène Cicéri et Philippe Benoist, bien qu'elles soient accompagnées de l'inscription « d'après un daguerréotype », représentent des figures humaines dans un premier plan bien distinct, en des attitudes incompatibles avec le temps de pose long exigé par l'invention de Daguerre. Sur la dernière planche, un homme fumant un gros cigare discute avec un autre affublé d'un chapeau oriental. Tous

deux contemplent une élégante femme qui caresse un petit chien. À côté d'eux, un esclave joue avec un enfant blanc bien habillé. Le daguerréotype semble avoir été utilisé comme un carnet de notes, se substituant au dessinateur qui relevait les vues "sur le motif", afin de composer le décor. Dans les planches lithographiées par Cicéri et Benoist pour la maison Leuzinger, l'inscription qui affirme simplement « d'après un daguerréotype », sans mention de nom d'auteur, n'avait pas pour fonction de créditer l'artiste chargé d'exécuter le relevé iconographique sur place. Dans le cas présent, il s'agissait bien plutôt de garantir la précision et l'authenticité des informations véhiculées par les lithographies exécutées en France, fonction précédemment remplie par l'inscription « des. d'après nature ». L'omission du nom du daguerréotypiste ôtait à ce dernier toute forme de responsabilité dans la prise de vue, que l'on prétendait ainsi "objective". De cette façon, une autonomie d'action et de compétence était conférée à l'appareil, indépendamment du talent dont pouvait disposer celui qui le manipulait, si bien que son rôle en devenait presque superflu. Semblable pratique ne fut abandonnée que bien des années plus tard, lorsque l'on commença à défendre le statut du photographe comme auteur.

28 L'initiative pionnière de Leuzinger fut dépassée par l'ambitieux projet de Victor Frond, un photographe français établi à Rio de Janeiro qui entreprit de fournir un « portrait du Brésil » susceptible de servir au repérage de futures opérations de modernisation du pays. Le public visé était avant tout l'élite brésilienne, mais le Français avait aussi l'intention de diffuser la publication en Europe.

29 Afin d'obtenir les subsides nécessaires à l'organisation des voyages et aux frais de matériel, Frond ouvrit une souscription d'un montant de 200 000 reis par exemplaire[15]. La réponse de l'élite brésilienne ne correspondit pas aux attentes de l'entrepreneur, et l'État, en la personne de l'empereur lui-même, dut venir au secours du projet, en faisant l'acquisition de 200 exemplaires. Le photographe s'efforça de distinguer son ouvrage des autres recueils de lithographies produits à l'étranger, en représentant notamment sur ses épreuves la vie des esclaves au travail ou au repos dans des paysages ruraux. Bien que Frond se soit engagé à fournir une série de documents « réalistes », les épreuves se présentent comme des œuvres de composition, en partie à cause des limites techniques de la photographie qui empêchaient la saisie d'objets en mouvement, rendant la pose obligatoire, mais aussi du fait d'un choix esthétique régi par une composition préméditée. Par voie de conséquence, si les hommes et les femmes représentés sont indubitablement des esclaves, vêtus de leurs tenues de tous les jours et occupés à leurs tâches quotidiennes, le document n'en laisse pas moins paraître la "pose", la disposition des corps et des objets ayant été conçue par l'artiste.

Fig. 7. Ph. Benoist, « La cuisine à la Roça », lithographie d'après une photographie de V. Frond, 25 x 32,6 cm, imprimée par Lemercier à Paris, 1860, coll. Bibl. nat. du Brésil.

30 Ainsi, quoique les personnes, les décors et les occupations représentées soient authentiques, les corps et les objets sont soumis à une mise en scène qui atténue la souffrance et l'indignité subies par les esclaves (*fig. 7*). Le travailleur captif est similaire du point de vue de l'iconographie aux paysans peints par Millet, Daubigny, Corot, etc. Quoi qu'il en soit, le résultat obtenu distingue ces représentations de celles qui n'avaient pas d'autres fins que de décorer le paysage pittoresque et les scènes de mœurs urbaines, et qui se conformaient à l'esthétique de la caricature, dans un registre synthétique, anecdotique et parfois satirique.

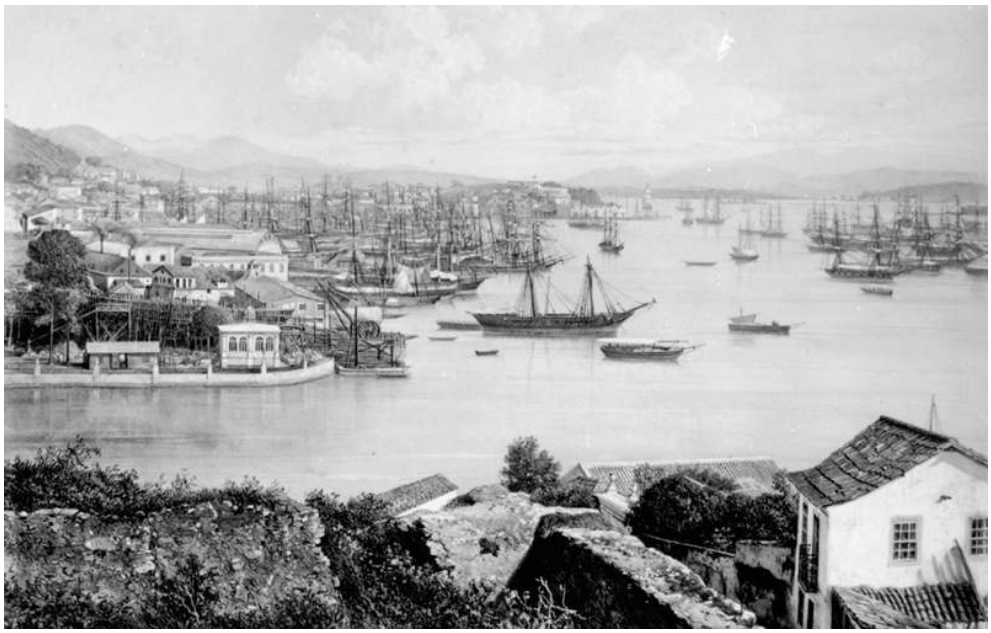


Fig. 8. E. Jaime, « Port marchand de la Saude », lithographie d'après une photographie de V. Frond, 32,6 x 25 cm, imprimée par Lemercier à Paris, 1860, coll. Bibl. nat. du Brésil.

31 Les vues de l'*Album* de Victor Frond suivent plus fidèlement l'épreuve photographique et sont animées de façon discrète de figures de petites dimensions. La scène pittoresque n'occupe plus le premier plan et les figures ajoutées ne font que remplir la fonction de repérage de l'échelle des édifices ou des éléments topographiques représentés, voire celle de "corriger" l'absence de mouvement qui limite encore la représentation du corps humain par la photographie (*fig. 8*). On peut affirmer que dans le cas présent le travail du lithographe se fonde sur le document photographique, lequel n'a pas été employé comme simple carnet de croquis pour une composition créée ultérieurement sur la pierre lithographique. L'image obtenue par le photographe a été reproduite au moyen du procédé lithographique, le graveur s'octroyant peu de marge d'intervention. Nous assistons en conséquence à une mutation du modèle esthétique dans la production de ces lithographies de paysage du Brésil. Si la relation entre peinture, lithographie et photographie est évidente, la pratique photographique commence à introduire des modifications importantes. Ces modifications affectent non seulement la temporalité de la production des images, dans la mesure où la phase de relevé *in situ* du paysage par un dessinateur n'est plus nécessaire, mais leur conception même. Au-delà de son rôle de simple garantie d'authenticité et d'objectivité, l'image photographique commence à suggérer la notion de cadrage et la distance vis-à-vis de ce qui est représenté.

32 Il faut souligner le fait que la stratégie qui consiste à présenter les images photographiques comme sources pour la production de lithographies ajoutait une touche de modernité à la représentation iconographique du pays. De plus, la suppression de la scène de premier plan éliminait la figuration de la population locale, opération stratégique intéressante alors que le système esclavagiste faisait l'objet de critiques dans le monde entier. De fait, à partir des années 1860, une représentation iconographique moins ornée de scènes pittoresques et plus proche du document photographique, la présence de figures se faisant plus rare, fut peu à peu adoptée dans un certain type de publications, essentiellement celles qui prétendaient à un statut d'information. On en voudra pour preuve l'ouvrage intitulé *Doze horas de diligência. Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora* [Douze heures de diligence. Guide du voyageur de Petrópolis à Juiz de Fora], destiné aux touristes et voyageurs, confectionné par l'atelier typographique de J. J. da Costa Pereira Braga à partir de photographies produites par Klumb. Les lithographies qui composent ce modeste ouvrage de 1872 reproduisent toutes les informations contenues dans les épreuves photographiques. Comme dans l'album de Frond, seuls quelques paysages furent discrètement animés de figures ajoutées (*fig. 9 et 10*).

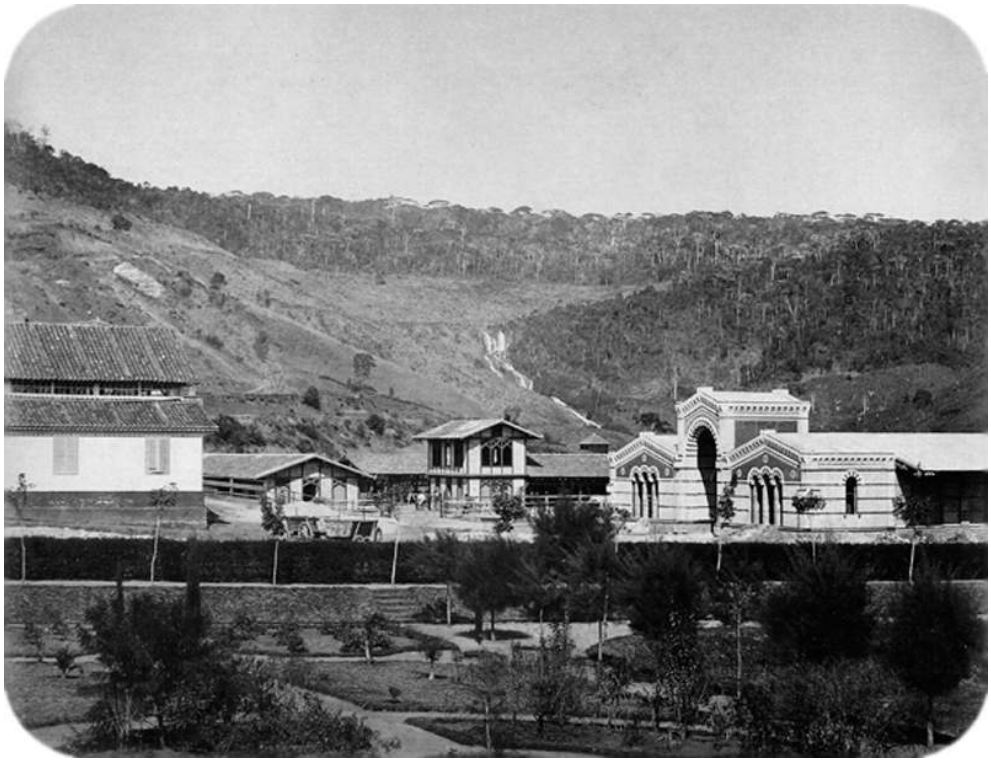


Fig. 9. R. H. Klumb, « Estaçao de Juiz de Fora », papier albuminé, 22 x 29 cm, v. 1870, coll. Bibl. nat. du Brésil.

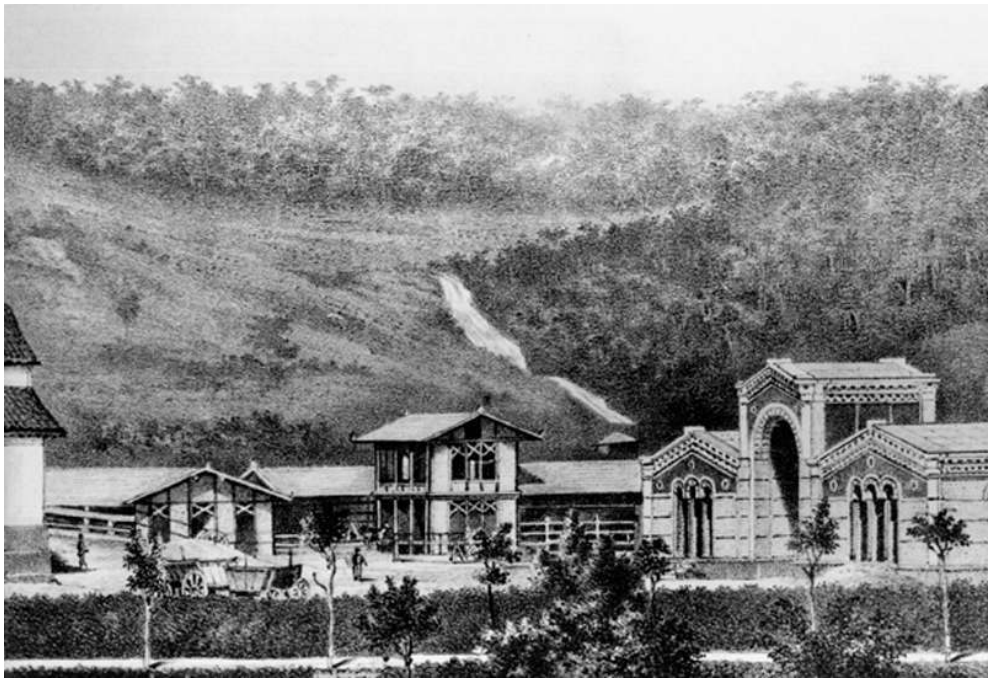
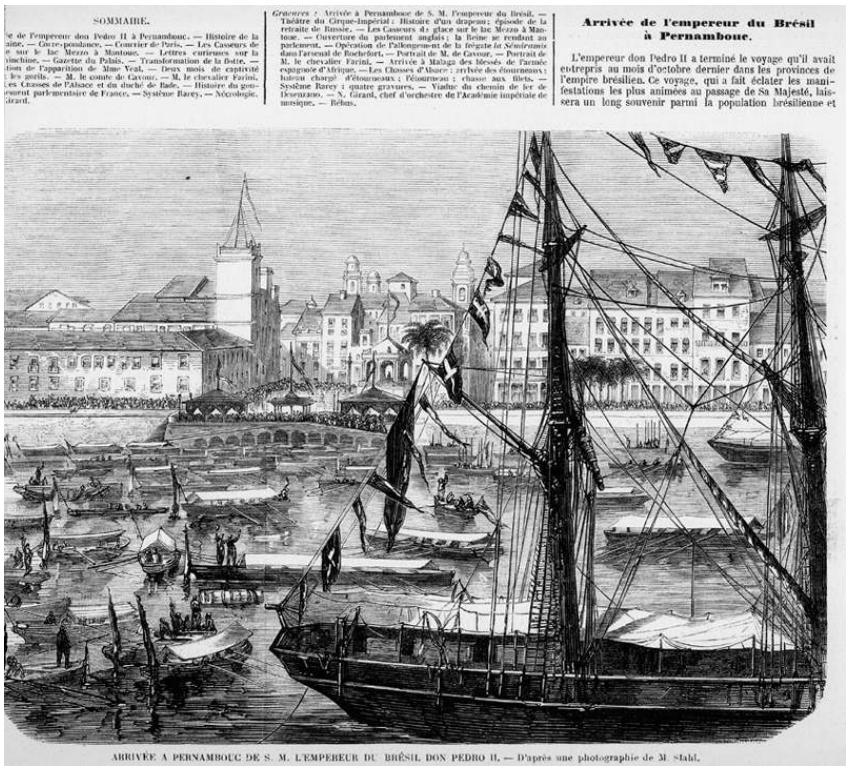


Fig. 10. Anon., « Estaçao de Juiz de Fora », lithographie d'après une photographie de R. H. Klumb, 9 x 13,4 cm, publiée dans l'album *Doze horas de diligência. Guia do viajante de Petropolis a Juiz de Fora*, imprimé par Tipografia de J. Pereira Brage, Rio de Janeiro, 1872, coll. Bibl. nat. du Brésil.

Les gravures sur bois européennes “d’après photographies du Brésil”



SOMMAIRE.

Gravures : Arrivée à Pernambouc de S. M. l'empereur du Brésil. — Théâtre du Cirque-Impérial : Histoire d'un drapeau ; épisode de la retraite de Russie. — Les Casseurs de glace sur le lac Mezzo à Mantoue. — Ouverture du parlement anglais ; la Reine se rendant au parlement. — Opération de l'allongement de la frégate *la Sémiramis* dans l'arsenal de Rochefort. — Portrait de M. de Cavour. — Portrait de M. le chevalier Farini. — Arrivée à Malaga des blessés de l'armée espagnole d'Afrique. — Les Chasses d'Alsace : arrivée des étourneaux ; bateau chargé d'étourneaux ; l'étourneau ; chasse aux filets. — Système Barey : quatre gravures. — Viaduc du chemin de fer de Desenzano. — N. Girard, chef d'orchestre de l'Académie impériale de musique. — Rébus.

Arrivée de l'empereur du Brésil à Pernambouc.

L'empereur don Pedro II a terminé le voyage qu'il avait entrepris au mois d'octobre dernier dans les provinces de l'empire brésilien. Ce voyage, qui a fait éclater les manifestations les plus animées au passage de Sa Majesté, laissera un long souvenir parmi la population brésilienne et

ARRIVÉE A PERNAMBOUC DE S. M. L'EMPEREUR DU BRÉSIL DON PEDRO II. — D'après une photographie de M. Stahl.

Fig. 11. Anon., « Arrivée à Pernambouc de S. M. l’Empereur du Brésil Dom Pedro II », gravure sur bois debout d’après la photographie de A. Stahl, *L’illustration*, n°883, 28 janv. 1860, coll. BnF.

Fig. 12. A. Stahl, « Pernambuco, Brésil. Débarquement de D. Pedro II (le moment même) » ; papier albuminé, 16,8 x 21,8 cm, 1859, coll. R. Menezez de Moraes.

Fig. 13. A. Stahl, « Pernambuco, Brésil. Débarquement de D. Pedro II (5 minutes après) », papier albuminé, 16,8 x 21,8 cm, 1859, coll. R. Menezez de Moraes.

33 Les *vues du Brésil** conquirent un nouvel espace de circulation grâce à l'un des supports dont la consommation fut la plus ample et la plus largement répandue dans la société européenne du XIX^e^ siècle – les périodiques illustrés. Le 28 janvier 1860, le journal français *L'Illustration* présentait en première page une gravure sur bois légendée ainsi : « Arrivée à Pernambouc de S. M. l'Empereur du Brésil Dom Pedro II – d'après une photographie de M. Stahl » (*fig. 11*). En fait, Stahl envoya à Paris trois photographies du lieu de débarquement, correspondant à une séquence de prises de vue effectuées respectivement cinq minutes avant l'événement, au moment exact de l'arrivée et quelques minutes plus tard (*voir fig. 1 et 12 et 13*). Toutefois, l'utilisation de ces images produites par un photographe ne les confine pas au strict rôle de relevé factuel (carnet de notes) et respecte l'intention documentaire de leur auteur. Plutôt que d'interpréter l'événement, Stahl avait tenté d'en produire un enregistrement descriptif. Tant et si bien que le texte accompagne parfaitement l'image, et va, dans certaines parties, jusqu'à appliquer à l'empereur des termes qui pourraient être identifiés au propos de la photographie – fournir une connaissance objective d'une réalité :

> « L'Empereur s'est partout enquis des besoins généraux et particuliers de son peuple ; partout il a étudié avec le plus grand soin l'état du pays et les services administratifs, et l'on peut être certain que d'importantes améliorations sortiront des observations que l'Empereur a recueillies par lui-même[16]. »

34 La gravure reproduisait avec précision l'embarcation au premier plan ainsi que l'arrière-plan de la ville et de la foule rassemblée pour saluer le souverain, éléments que l'on retrouve cadrés à l'identique dans les trois épreuves. Cependant, en incisant le bois, l'artiste a ajouté quelques embarcations et figures qui ne sont disposées de cette manière dans aucune des vues exécutées par le photographe. L'"animation" de la scène ne correspond pas aux documents de Stahl. »

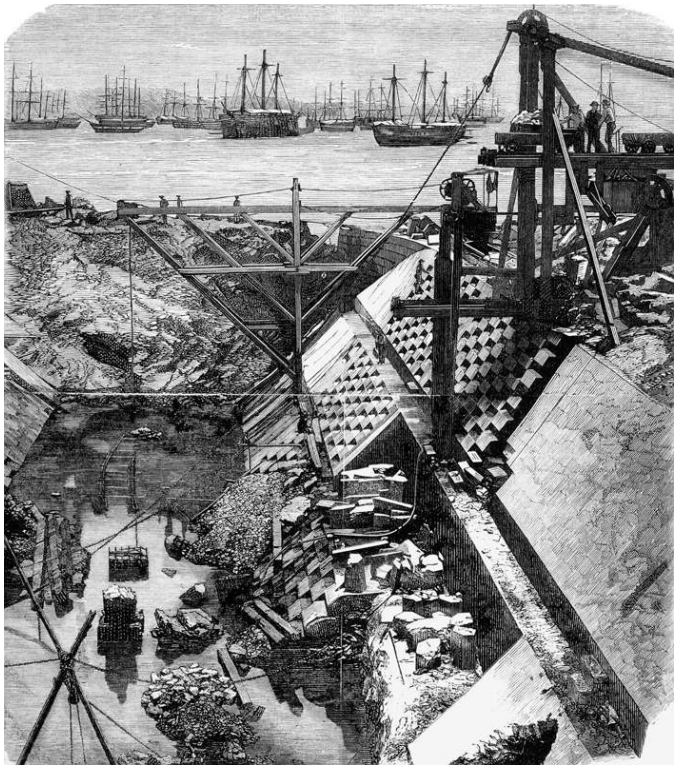


Fig. 14. Anon., « Rio de Janeiro. Dique da ilha das Cobras », gravure sur bois debout d'après la photographie de R. H. Klumb, *L'Illustration*, n°888, 3 mars 1860, coll. BnF.

Fig. 15. R. H. Klumb, « Rio de Janeiro. Da ilha das Cobras », papier albuminé, 26 x 19 cm, 1860, coll. Bibl. nat. du Brésil.

35 Un peu plus d'un mois après cette publication, le même périodique présentait deux images de Rio de Janeiro, qui occupent presque l'intégralité d'une page (*fig. 14*). Le texte

réduit à une longue colonne à la marge gauche des gravures évoque les travaux de construction d'une digue sèche sur l'île des Cobras, exaltant la monumentalité et la modernité de l'entreprise, due à l'initiative du gouvernement. La plus grande des deux images souligne ces deux aspects et cette fois-ci la photographie de Revert Henri Klumb fut copiée avec la plus grande fidélité (*fig. 15*). Chaque contour, ombre ou reflet est reproduit avec soin. À l'inverse du cas précédent, le graveur ne s'est pas soucié d'ajouter une animation à la scène. Au contraire, la gravure sur bois élimine quelques personnes qui avaient posé pour le photographe ; une telle altération peut paraître justifiée si l'on considère le peu de spontanéité dans les attitudes des travailleurs saisies par le dispositif photographique, à moins qu'elle ne vise tout simplement à gagner du temps dans la confection de la matrice de l'illustration.

36 Il convient de distinguer la qualité de la photographie signée par Klumb des vues exécutées par Stahl, non seulement quant à la définition et à la netteté, mais aussi en ce qui concerne son propos narratif, moins descriptif et plus métaphorique. La prise de vue en diagonale de la muraille en cours de construction, tout en procurant une sensation de profondeur, donne des proportions gigantesques à l'entreprise, tandis que le profil d'un échafaudage entoure d'un cadre les eaux de la baie peuplées d'innombrables embarcations (toutes présentes sur l'épreuve photographique) qui attestent l'activité portuaire intense justifiant la nécessité des travaux en cours.

37 Il est intéressant de remarquer que le texte, rédigé sous forme d'une lettre datée du 8 janvier et envoyée de Rio par un correspondant, fait l'éloge enthousiaste de l'initiative impériale, soulignant tant les avantages qu'en retireraient les voyageurs provenant des quatre coins du globe, que les efforts déployés pour mener à bien une entreprise aussi audacieuse. Des éloges similaires sont adressés au photographe pour avoir su triompher des obstacles que lui opposaient les conditions climatiques locales. « Les vues ont été prises par un de nos compatriotes, M. Revert Henri Klumb, qui, comme vous voyez, réussit à produire de fort belles épreuves. Mais, pour parvenir à ce résultat, il a eu à surmonter de grandes difficultés, parce que l'air chaud, humide et salin de Rio ne permet pas d'employer les réactifs tels qu'on les emploie en Europe, et qu'il lui a fallu faire de nombreux essais pour trouver de nouvelles combinaisons. La persévérance et les efforts de M. Klumb ont été couronnés de succès, et à la suite de ses travaux il a été nommé membre de l'Académie des beaux-arts de Rio de Janeiro[17]. »

38 Dans cette situation, la photographie n'a pas été prise seulement comme une référence destinée à être interprétée par le lithographe selon les codes de représentation propres au dessin et à la gravure. De même, on constate que le photographe ne s'est pas soumis aux modèles esthétiques qui régissent d'autres modes de production d'images. C'est donc bien la force de l'image photographique qui s'impose à un autre procédé de reproduction, qui dans ce cas se contente d'en fournir une simple copie.

39 Il ne fait aucun doute qu'il s'agit là d'une étape importante dans l'histoire des usages de la photographie et dans le processus de son affirmation en tant que mode de représentation iconographique à part entière. À partir de cette date, dans les périodiques illustrés européens, l'utilisation des vues photographiques du Brésil ne cessera de gagner en expressivité, bien que l'on ne soit pas en mesure de déceler une situation hégémonique. Les vues qui continuent à être produites à partir de dessins, de croquis et de peintures sont innombrables. Néanmoins la présence de la photographie produit des effets sur les formes de représentation, de perception et de consommation des images consacrées au Brésil. En ce sens, la revue *Le Tour du monde* constitue un exemple important.

40 Le concept de mise à disposition de la science et des arts par le biais de publications accessibles, bon marché et abondamment illustrées devint un véritable succès commercial, qui suscita de nouveaux usages pour les images produites par les artistes et hommes de science. L'illustration, au-delà de sa fonction décorative, était censée apporter une importante contribution à la diffusion des connaissances, comme l'affirme Édouard Charton dans sa préface à la première édition du *Tour du monde*.

> « Beaucoup de choses, soit inanimées, soit animées, échappent à notre description : les plus rares habiletés du style ne parviennent à en communiquer à l'esprit des lecteurs qu'un sentiment vague et fugitif. Mais que le voyageur laisse la plume, saisisse le crayon, et aussitôt, en quelques traits, il fait apparaître aux yeux la réalité elle-même qui ne s'effacera plus du souvenir[18]. »

41 Néanmoins la qualité des images employées pouvait compromettre la précision des informations. Par souci d'exactitude, l'éditeur promet que sa revue accordera une place privilégiée à la photographie, qu'il caractérise comme « un miroir dont le témoignage matériel ne saurait être suspect et doit être préféré même à des dessins d'un grand mérite dès qu'ils peuvent inspirer le moindre doute ». En dépit de cette promesse, en ce qui concerne le Brésil, les premières illustrations présentées par la revue furent exécutées d'après des dessins de Biard, en 1861. L'auteur de *Deux années au Brésil*, bien qu'il ait eu l'intention de prendre des épreuves photographiques de ses voyages, avouait sa totale incompétence en la matière. En revanche, quelques années plus tard, les récits du voyage entrepris par le savant Louis Agassiz et sa femme furent abondamment illustrés de gravures sur bois faites à partir de croquis et de peintures, mais aussi de nombreuses photographies. Les graveurs recherchèrent la plus grande fidélité au document photographique, se contentant d'introduire ou de déplacer quelques rares figures et de décorer le ciel de quelques groupes de nuages (*fig. 16 et 17*). Comme dans l'album de Victor Frond, dans lequel l'être humain devenait objet de représentation iconographique, le graveur s'est attaché à reproduire fidèlement le document photographique, y compris la posture artificielle imposée par le temps de pose. Ainsi la comparaison des illustrations gravées sur bois avec les négatifs sur verre conservés au musée Goupil de Bordeaux met en évidence la fidélité de la reproduction exécutée pour la revue périodique.

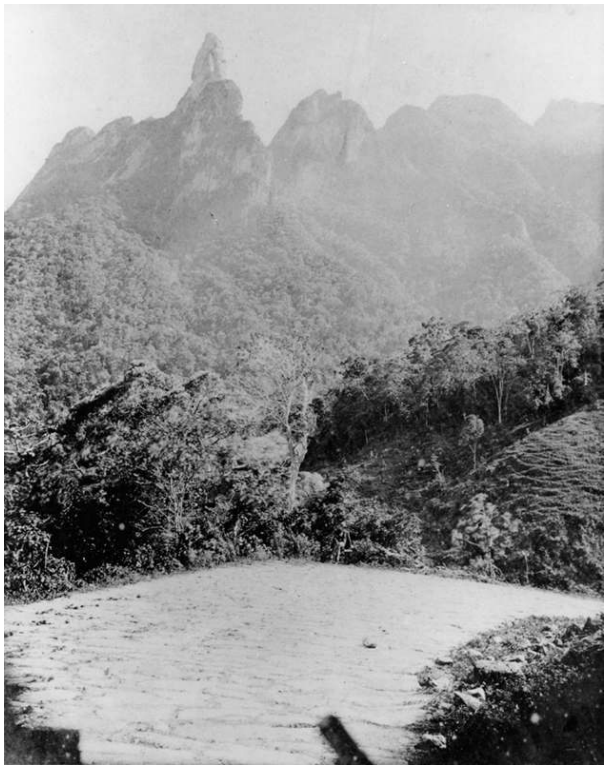


Fig. 16. G. Leuzinger, « Serra dos orgoes Therzopolis, n°5 Orgoes, o Garrafao, Rio de Janeiro », papier albuminé. 18,6 x 24,6 cm, v. 1865, coll. nat. du Brésil.

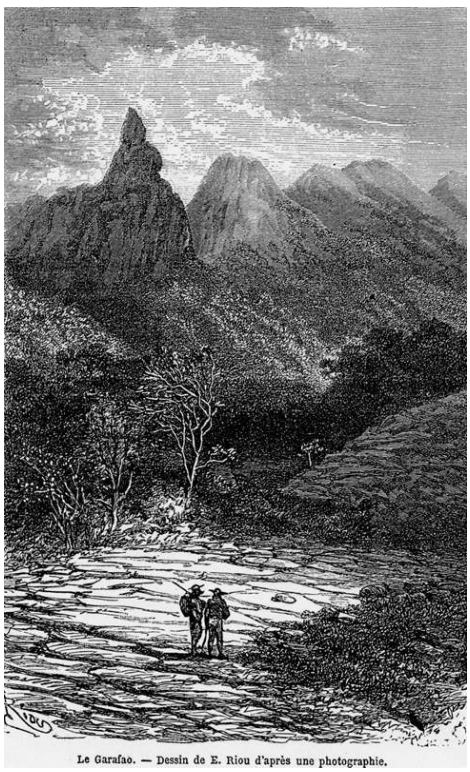


Fig. 17. E. Riou, « Le Garafao », gravure sur bois debout d'après une photographie, *Le Tour du monde*, 2e semestre 1868, p. 286, coll. R. Menezez de Moraes.

42 Malgré un tel soin, des images furent produites d'après croquis, d'après peintures et même d'après une lithographie, pour illustrer le récit de l'homme de science au Brésil.

Curieusement, la gravure sur bois debout exécutée à partir d'une lithographie ne comporte pas de premier plan distinct utilisé comme décor pour une quelconque scène pittoresque et aucun nuage n'en orne le ciel. L'image, initialement produite pour l'*Album de description de la rue Dom Pedro II*, fut reproduite avec exactitude et induit le lecteur (s'il ignore la légende) à la prendre pour une copie de photographie. Ainsi la représentation photographique semble avoir été valorisée et il apparaît qu'elle commençait à interférer d'une façon ou d'une autre avec le choix des images retenues pour l'illustration, suivant en cela les intentions énoncées dans la préface du numéro inaugural du *Tour du monde*.

43 Il est certain que la promesse d'une image construite objectivement, considérée comme témoignage indubitable de la réalité, encouragea l'utilisation de la photographie comme garantie par ceux qui commercialisaient des informations présentées comme exactes et véridiques. Pourtant, si l'on constate une augmentation de la demande d'images photographiques pour la reproduction dans les périodiques, il apparaît par ailleurs que la défense des droits d'auteur du photographe laisse encore beaucoup à désirer. Il convient également de noter qu'il arrive fréquemment qu'une photographie soit reproduite dans divers périodiques de plusieurs pays, servant d'illustration à des textes différents. Ainsi la photographie des chutes de Paulo Afonso prise par Marc Ferrez en 1875 fut reproduite à Leipzig en bois debout ainsi qu'au Brésil en lithographie. Dans le cas de l'image reproduite en Europe par *Illustrierte Zeitung*, il n'est fait nulle mention du nom de Ferrez.

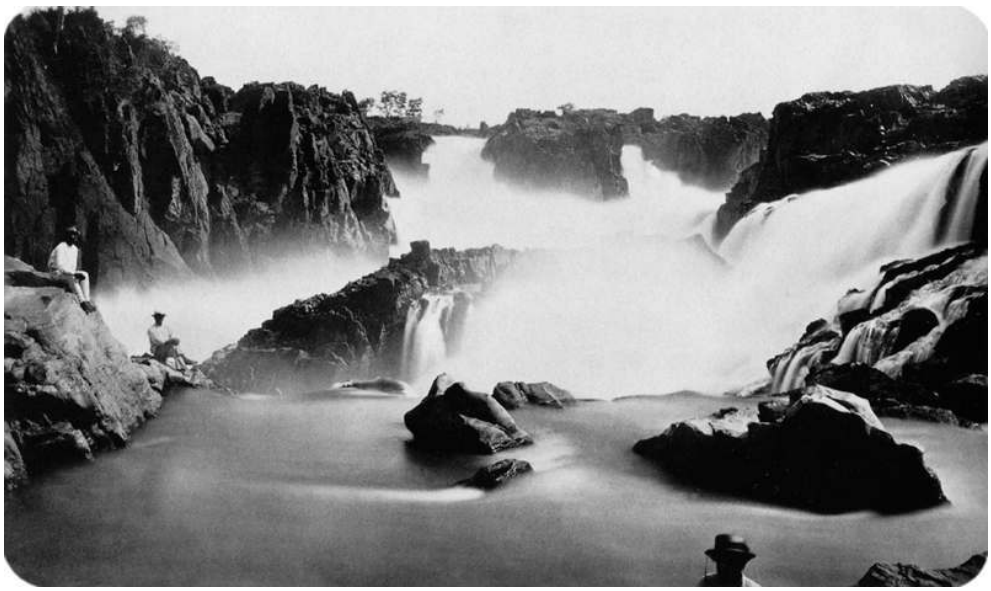


Fig. 18. M. Ferrez, « La chute de Paulo Afonsi à Bahia », papier albuminé, 11,5 x 18 cm, 1875, coll. Bib. Nat. du Brésil.

Les photographies de vues de Rio de Janeiro

44 L'accroissement du nombre d'établissements proposant les services de photographes fut accompagné, au cours des années 1860, d'un élargissement de la gamme des produits offerts au public consommateur. En premier lieu, les entreprises impériales pour l'amélioration de l'espace urbain furent immédiatement identifiées comme un filon exploitable par les producteurs et commerçants de photographies de paysage.

45 Il convient de remarquer que les travaux publics faisaient alors dans le monde entier l'objet d'opérations de documentation photographique. Au Brésil, certains photographes

comme Klumb et Stahl prirent l'initiative de procéder à l'enregistrement de plusieurs interventions urbanistiques promues par l'État impérial, leurs épreuves étant ensuite envoyées en cadeau à l'empereur et à l'impératrice (évidemment contre généreuse rétribution). L'album *Souvenirs du Brésil* offert à l'impératrice Dona Theresa Cristina en 1878 peut être considéré comme un exemple de ce type de démarche. Le recueil comporte des vues urbaines de Rio et de Petrópolis et donne à voir les transformations du Passeio público et du Campo de Santana mises en œuvre selon les plans du paysagiste français Glaziou.

46 En outre, on commença à présenter les paysages photographiques dans les expositions de beaux-arts et autres expositions nationales et régionales.

47 Toutefois, lorsque l'on souhaitait reproduire ces vues à grande échelle, c'était au procédé lithographique que l'on avait recours. Pourtant quelques commerçants et éditeurs d'images parièrent sur la version photographique des vues de la ville comme produit commercial. Disposant d'un assortiment assez large d'images, G. Leuzinger publia, au milieu des années 1860, un catalogue de ses produits[19].

48 Selon la brochure, 337 vues pouvaient être réunies en albums de trois formats différents, au choix du client. Un exemplaire « de couleur violette, exposé sur place, de dimension 11 x 15 pouces brésiliens[20] comportant trente vues » valait 95 000 reis. Les photographies pouvaient également être achetées par douzaine (au format *carte de visite**) ou à l'unité. Le prix des articles variait selon les dimensions et les séries choisies. Parmi elles figurent des « panneaux décoratifs à encadrer » aux dimensions de 18 x 23 pouces brésiliens.

49 Les vues répertoriées par le catalogue de Leuzinger étaient classées selon le lieu représenté et le point de vue. La série C, par exemple, est intitulée "prise du Morro do Castelo" et comprend sept vues, dont trois composent un panorama[21]. En plus des sites traditionnellement représentés en lithographie, édités et commercialisés par la même maison Leuzinger, une série entièrement consacrée à Petrópolis et une autre à la Serra dos Orgãos, qui sont aussi les plus coûteuses, furent ajoutées au répertoire des vues de Rio de Janeiro (*voir fig. 16*). De façon étonnante, la série L est composée uniquement de vues de plantes, toutes identifiées par leur nom savant. Les dimensions de ces produits, comme l'indique Leuzinger lui-même – photographies pour grands tableaux – permettent une utilisation décorative de ces pièces, équivalent sous forme photographique des planches séparées vendues comme éléments de décoration destinés à orner les murs des résidences privées ainsi que des établissements publics ou commerciaux.

50 Le catalogue offrait également des « stéréoscopes parfaitement montés » représentant des vues de Rio de Janeiro, Tijuca, Orgãos, etc., pour 10 000 reis la douzaine.

51 Enfin la maison Leuzinger annonçait qu'elle photographiait « toute maison en ville ou aux environs, toute ferme, tombe, ou paysage à condition d'un payement préalable de la moitié du montant convenu ».

52 Cette sélection d'articles montre une diversité significative. Partant de ce constat, on peut entrevoir que la photographie avait conquis une place, même encore modeste, dans le marché des vues de Rio de Janeiro.

53 En recourant au procédé de la photogravure, Leuzinger fit imprimer aux alentours de 1870, chez Goupil, un recueil de vues de Rio de Janeiro, parmi lesquelles figurait le célèbre Panorama de Rio de Janeiro vu de l'île des Cobras. Il cessa ensuite ses activités photographiques ainsi que ses éditions lithographiques.

54 En 1882, Eduardo Laemmert commença à produire des images au moyen du procédé héliographique et quelques années plus tard par la phototypie. Les années 1890 virent de tels procédés de reproduction d'images se répandre largement à Rio. De nouveaux articles, tels que les cartes postales, fournissaient de nouvelles occasions de profit, puisant dans le fonds disponible des images produites dans les décennies précédentes. Tous les entrepreneurs ne firent pas le choix d'une spécialisation dans le mode de reproduction. Marc Ferrez associe les deux procédés pour diffuser sa production tant ancienne que récente de façon spectaculaire, au regard de l'échelle brésilienne. Sans ternir son talent de photographe, on ne peut s'empêcher d'attribuer en partie l'ampleur de la diffusion de son œuvre, au niveau national et international, à ses qualités d'entrepreneur.

55 Les photographies de *vues du Brésil** apparurent dans un marché d'images préexistant, où prévalaient des modèles esthétiques issus de la peinture de paysage et qui recourait de préférence pour la reproduction technique de ces images à la lithographie (dominante au Brésil) et à la gravure sur bois debout. À l'inverse de ce qui se produisit en Europe au cours du XIX^e^ siècle, la production de photographies de paysage ne fut pas mise en œuvre au Brésil par des photographes *amateurs** qui, en dehors du circuit commercial, se consacraient avant tout à l'épanouissement de l'art photographique. Les photographes qui participèrent aux expositions nationales et internationales ne se présentaient pas comme des dilettantes mais cherchaient à appliquer cet art à la production d'articles tels que des guides de voyage ou des collections de *vues stéréoscopiques**.

56 Dans cette perspective, la photographie appliquée aux *vues du Brésil** fut utilisée pendant une bonne partie du XIXe siècle comme auxiliaire d'autres modes de production d'images. Néanmoins, le recours à la photographie ne cessa d'augmenter et son succès s'affirma tant et si bien qu'il finit par modifier les modèles de représentation du paysage, marqués jusqu'alors par les références à la peinture, à la lithographie et à la gravure sur bois.

57 L'étude de cette production limitée, dont la contribution au développement de l'art photographique à l'échelle mondiale demeure bien modeste, mène à des réflexions intéressantes sur l'histoire de la production des représentations iconographiques, de la formation du goût et des perceptions esthétiques.

58 Les exemples abordés ici nous indiquent que les avancées technologiques de la production d'images affectent, sous une forme qui n'a rien de systématique et dont l'évolution rencontre des résistances, les formes de représentation, de perception ainsi que les modèles esthétiques en vigueur, modifiant la "culture visuelle" d'une période historique donnée[22]. La tendance, que nous avons observée chez divers entrepreneurs et artistes, à utiliser de nouveaux procédés à seule fin d'obtenir davantage de profit et de bénéfices techniques, masque l'action de ceux qui mettent en œuvre des formes de représentation inédites, permettant l'émergence de nouveaux goûts, de nouveaux usages et perceptions de l'image.

NOTES

1. Pour les données, voir Mary KARASH, *A Vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808-1850* [La Vie des esclaves à Rio de Janeiro], São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 107-117.

2. L'*Almanach Laemmert* connut une parution annuelle de 1844 à 1889. Il recensait les personnalités de la Cour et des ministères. D'autres sections concernaient les personnalités de la région de Rio de Janeiro ; l'*Almanach* comportait aussi un supplément d'informations, sur la législation et les données du recensement, ainsi que des encarts publicitaires.

3. *Diario* du 22 juin 1822, Rio de Janeiro.

4. Ligia DA FONSECA, Fernandes DA CUNHA, introduction à *Lembrança do Rio de Janeiro* [Souvenirs de Rio de Janeiro], Rio de Janeiro, Sedegra.

5. *Jornal do Comércio*, 8 mars 1839, Rio de Janeiro.

6. Pendant le XIX^e^ siècle le "conto de réis" était la monnaie courante au Brésil. Un "conto de réis" = un million de réis. 1 000 réis = 3 francs (*Almanach Laemmert*, Rio de Janeiro, Eduardo Laemmert Editor, 1856).

7. *Jornal do Comércio*, 12 août 1840, Rio de Janeiro.

8. *Id.*, 8 juin 1840, Rio de Janeiro.

9. Données tirées de l'ouvrage de Eulalia Maria LAHMEYER LOBO intitulé *Historia do Rio de Janeiro (do capital comercial ao capital financeiro)* [Histoire de Rio de Janeiro (du capital commercial au capital financier)], Rio de Janeiro, IBMEC, 1978, vol. 1.

10. Corinne BOUQUIN, *Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au xix^e^ siècle*, thèse de l'université de Paris I-Sorbonne, Paris, 1993, p. 48.

11. Les empereurs brésiliens occupaient deux palais en alternance : celui de São Cristovão servait aux réceptions, réunions et solennités ; c'est là que résidait la famille impériale. Ils disposaient également d'une résidence d'été à Petrópolis.

12. Pour n'en citer que quelques-uns : *Views and costumes of the city and neighborhood of Rio de Janeiro, Brazil, from drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal artillery, during the years 1819 and 1820, with descriptive explanations*, London, printed for Thomas McLeann by Howlett and Brimmer, Colombia Press, 1822 ; J. M. RUGENDAS, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Engelmann, Paris, 1835 ; K. LOEILLET DE MARS, *Saudades do Rio*, druck v. L. Sache & Cie, Berlin, 1835 ; J. B. DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*, Paris.

13. *Cf.* Ségolène LE MEN et Luce ABÉLÈS, *Catalogue* Les Français peints par eux-mêmes, *Panorama social du dix-neuvième siècle*, Paris, Réunions des Musées nationaux, 1993.

14. Sur les travaux de George Leuzinger éditeur d'images, voir le mémoire de maîtrise de Renata VALERIA SANTO, rédigé sous ma direction dans le cadre du programme de post-graduation en histoire sociale de l'université de Rio de Janeiro.

15. Sur Victor Frond, voir la thèse de doctorat de Lygia SEGALLA, *Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco* [Le voyage photographique et le Brésil pittoresque], Rio de Janeiro, programa de pós-graduação em Antropologia social do Museu nacional/UFRJ, 1996.

16. *L'Illustration, Journal universel*, Paris, 28 janvier 1860, n° 883, vol. XXXV.

17. *L'Illustration, Journal universel*, Paris, 3 mars 1860, n° 888, vol. XXXV, p. 137.

18. *Le Tour du monde. Nouveau journal des voyages*, 1860, premier semestre, Librairie Hachette & Cie, Paris.

19. Officina Photographica de G. Leuzinger, 36, Rua do Ouvidor, 36, Typ. G. Leuzinger, Rio de Janeiro s. d.

20. Un pouce brésilien = 2,75 cm.
21. C1 “Engl. Chapel e aquedutos” [La chapelle anglaise et les aqueducs], C2 “Conventos d’Ajuda e Sta Thereza” [Les couvents d’Ajuda et de Santa Thereza], C3 “Conventos d’Ajuda, Lapa e Glória” [Les couvents d’Ajuda, Lapa et Glória], C4 “Entrada da barra” [Entrée de la “barra”], C5, C6 e C7 “Panorama : Santo Antônio até a Glória” [Panorama : Santo Antônio jusqu’à la Glória].
22. Stephen BANN, *Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, London, Yale University Press, New Haven & London, 2001.

AUTEURS

CELESTE ZEHNA

Université de Rio de Janeiro