



HAL
open science

La Carioca rencontre La Source : Pedro Américo dans l'atelier d'Ingres ?

Sílvio Santos da Silva Márтин

► **To cite this version:**

Sílvio Santos da Silva Márтин. La Carioca rencontre La Source : Pedro Américo dans l'atelier d'Ingres ?. Loxias, 2013, Doctoriales X, 42. hal-04523488

HAL Id: hal-04523488

<https://hal.science/hal-04523488>

Submitted on 3 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



***La Carioca* rencontre *La Source* : Pedro Américo dans l'atelier d'Ingres ?**

Sílvio Santos da Silva Mártin

Résumé

Pedro Américo de Figueiredo e Mello a légué en tant que peintre et romancier brésilien du XIX^e siècle une riche documentation qui témoigne de sa préoccupation à participer à la construction et au développement de la modernité de son pays. Enfant prodige, il est parti en Europe à l'âge de 16 ans pour y faire ses études. Élève de L'École des Beaux-Arts et de la Sorbonne, il va trouver au Brésil une forte résistance à son tableau nommé *La Carioca* peint à Paris. Cette œuvre chargée de mystère et de modernité serait-elle une sorte de personnage ingresque à la brésilienne ?

Pedro Américo de Figueiredo e Mello is a Brazilian painter and novelist of the 19th century. He bequeathed rich documentation which demonstrates his concern for his participation in the construction and development of the modernity of his country. Child prodigy, he went to Europe at the age of 16 to study at the École des Beaux-Arts and the Sorbonne. Later in Brazil he encountered a strong resistance to his painting named *The Carioca*, painted in Paris. Could this work, loaded with mystery and modernity, be considered an Ingres-like character in a Brazilian style?

Mots-clés

Ingres (Dominique), Américo (Pedro), peinture, néoclassicisme

XIX^e siècle

France, Brésil

Pedro Américo de Figueiredo e Mello est un intellectuel brésilien né en 1843¹. Très peu d'études ont été consacrées à ce peintre académique qui a commencé son

¹ « Américo (Pedro de Figueiredo), peintre et écrivain brésilien, demeurant actuellement à Florence, docteur es-sciences naturelles et en philosophie, professeur agrégé de l'Université de Bruxelles, professeur d'histoire, d'esthétique et d'archéologie à l'Académie de Rio de Janeiro, membre de plusieurs académies, grand dignitaire de l'ordre de la Rose [...] fit ses premières études à Rio, et il les continua à la Sorbonne et à l'Académie des Beaux-Arts de Paris, où il fit son premier tableau et imprima son premier livre *Sur l'Art dans l'Antiquité*. De retour à Rio, il inaugura son cours d'histoire, d'esthétique et d'archéologie à l'École des Beaux-Arts en présence de l'Empereur, et il peignit son grand tableau de la *Bataille de Campo Grande*, puis il revint en Europe, et il fut reçu docteur et professeur agrégé à l'Université de Bruxelles sur la présentation d'une thèse : *Sur l'enseignement libre des sciences*. Après un nouveau séjour au Brésil, il se rendit à Florence pour y peindre la *Bataille d'Avahy*, toile des plus grandes qui existent, et il y fit imprimer ses romans. » Comte Angelo de Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du jour*, Florence, L. Niccolai, 1891, p. 63 <http://archive.org/details/dictionnaireint02gubegoog> (cons. le 17 juin 2013). Cité aussi par Cecília Helena de Salles Oliveira, Claudia Valladão de Mattos (org), *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 37.

travail professionnel de dessinateur à l'âge de neuf ans durant l'expédition au nord du Brésil dirigée par le naturaliste français Louis Jacques Brunet.

À l'âge de onze ans il est envoyé à Rio de Janeiro. Boursier de l'empereur Dom Pedro II, il entre en 1855 à l'Académie Impériale des Beaux-Arts. En 1859 il arrive en Europe pour continuer ses études de peinture dans l'établissement qui est aujourd'hui l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Il profite aussi de son séjour pour étudier à la Sorbonne. Après avoir fini ses études aux Beaux-arts, il réussit à faire renouveler sa bourse d'études. Cependant, en 1864, il lui est demandé de retourner au Brésil pour présenter sa candidature comme professeur à l'Académie Impériale. Il réussit le concours mais une semaine après il retourne en Europe pour continuer ses recherches, principalement en France, en Belgique et en Italie.

Cet homme cultivé dont la passion pour l'art se double d'un grand intérêt pour la science fera de nombreux allers et retours au Brésil où il garde des fonctions officielles. Sa peinture et ses idées participeront au développement de l'image moderne et progressiste donnée par le gouvernement de son pays. Mais c'est en Italie qu'il va s'installer et qu'il s'éteindra, en 1905, à Florence.

Pedro Américo : peintre de la guerre

Pedro Américo contribue par sa peinture aux efforts de l'empire brésilien pour donner une bonne image du pays. Certains de ses tableaux représentent des faits historiques magnifiant l'orgueil national. Cette idéologie a eu pour but de fixer une identité basée sur la fierté d'une nation dirigée par une monarchie qui se veut moderne, qui veut former une société éclairée et participative, qui travaille pour l'avenir de son peuple.

Cette sorte de propagande passant par la peinture se concentre bien évidemment avant tout sur les scènes de guerre. Manifestes de force et de virilité, elles donnent au peuple une image de la grandeur nationale. Les objectifs de la politique gouvernementale propagés par l'Académie Impériale valorisent la peinture comme un genre académique capable de donner l'idée de progrès liée au sentiment d'orgueil et d'unité d'un peuple.

Peu après la victoire du Brésil dans la guerre contre le Paraguay, Pedro Américo peint son tableau *Batalha de Campo Grande (Bataille de Campo Grande)*². La guerre est finie en 1870³ et le tableau est présenté en 1871. Cet événement

² L'image est aussi disponible sur internet avec l'identification de plusieurs personnages historiques http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalha_de_Campo_Grande_-_1871.jpg.

³ « ...épisodes lamentables de 1860 à 1870, et cette action [...] ne s'est pas arrêtée avant d'annihiler la République du Paraguay et de tuer son président, le Marechal Francisco Solano Lopez. » Notre traduction. « ...lamentáveis episódios de 1860 à 1870, e essa ação [...] não parou até aniquilar a República do Paraguai e assassinar seu presidente, o Marechal Francisco Solano Lopez. » Bruno Soerensen, Kathia Brienza Badini Marulli, Carlos F. Plate, Antonio Cardoso, *O maior extermínio de um povo: visão crítica da guerra do paraguai*, Marília, Editora Arte & Ciência – Editora Empresa Unimar, 2001, p. 53.

amplement couvert par la presse de l'époque rend le peintre définitivement célèbre dans son pays.



PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO (1843-1905): *Batalha de Campo Grande*, 1871.
Óleo sobre tela, 332 x 530 cm.
Petrópolis, Museu Imperial.

La toile⁴ de grandes dimensions témoigne de l'intention de créer l'histoire à partir de la théâtralisation de l'épisode en donnant au peuple, même si ce n'est que de façon idéaliste, la lecture de vertus morales et civiques d'un pays qui se veut puissant et maître de son propre destin. Les personnages du tableau, des hommes, sont disposés avec méthode. Ils forment deux groupes distincts. Dans leur majorité ce sont des soldats en uniforme placés dans la partie haute de la toile. L'avancée des soldats de la gauche vers la droite et du haut vers le bas donne l'impression qu'ils vont bientôt remplir toute la scène. En revanche, en nombre visiblement inférieur, les guerriers ennemis quasiment nus sont regroupés presque tous dans la partie basse du tableau. La symbolique de la victoire est renforcée par la forte différence – ou par le déséquilibre – entre les corps qui sont face à face. D'un côté, un grand nombre de soldats habillés selon un code militaire très hiérarchisé et de l'autre côté, des combattants vêtus de haillons. La symbolique des parures et de la nudité des corps annonce lequel des deux camps sera victorieux.

Un nouveau tableau intitulé *Batalha de Campo Grande* (*Bataille de Campo Grande*)⁵ avec pour personnage principal le Comte d'Eu – gendre de l'empereur du Brésil – sur le front, a été un succès pour Pedro Américo comme peintre historique.

⁴ <http://brasilindependente.weebly.com/aula-07.html>.

⁵ L'image est aussi disponible sur internet :
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Batalha_de_Campo_Grande_-_1871.jpg.

Son tableau suivant nommé *Batalha do Avaí* (*Bataille d'Avaí*)⁶, œuvre commencée en 1872 et achevée en 1877 va renforcer ce projet de fixation de la mémoire nationale par les arts en consolidant encore la notoriété du peintre auprès de son mécène l'Empereur Pedro II.

Si on revient quelques années plus tôt dans l'histoire de ce peintre, plus précisément en 1865, son tableau peint à Paris, intitulé *A Carioca* (La Carioca), reçoit la Médaille d'or de l'Académie Impériale des Beaux-Arts du Rio de Janeiro à la XVIIe Exposition Générale des Beaux-Arts. En signe de reconnaissance, Pedro Américo offre le tableau comme cadeau personnel à son empereur, mais l'œuvre reste dans son atelier sans jamais être récupérée. La raison serait la censure exercée par l'administration du palais devant la nudité très dérangeante de la toile, licencieuse même, pour les mœurs de l'époque.

⁶ L'image est aussi disponible sur internet avec l'identification de plusieurs personnages historiques : <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Americo-ava%C3%AD.jpg>.



La Carioca, Pedro Américo, 1882, Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro. © Arte do Século XIX - Mostra do Redescobrimento. Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

Nous constatons que pour l'idéologie de « civilisation du peuple brésilien », les sujets de la guerre séduisent davantage que *La Carioca*. Cette allégorie a été refusée comme représentation de l'image nationale. Les corps en souffrance et en douleur dans un camp de guerre sont mieux acceptés que le corps épanoui et sensuel d'une femme dans un cadre paradisiaque. Mais qui est donc *La Carioca* qui dérange tant ?

La source de *La Carioca* : Pedro Américo dans l'atelier d'Ingres ?

On sait que Pedro Américo va à Paris pour « compléter ses études⁷ » en dessin et peinture. Époque à laquelle il peint *La Carioca*.

Quant à Ingres, après 18 ans passés en Italie (Rome et Florence), il revient en France. Parti pour finir ses études à la Villa Médicis en 1806 où il reste jusqu'en 1820, il se rend ensuite à Florence pour travailler auprès de son ami sculpteur Lorenzo Bartolini. Il ne va rentrer en France qu'en 1824 pour le Salon où il expose les *Vœux de Louis XIII* (1820, Cathédrale de Montauban), tableau peint à Florence et qui a été une commande pour la cathédrale de sa ville natale, Montauban. En 1825, il ouvre son atelier de peinture et reste toujours lié professionnellement à l'École des Beaux-Arts. Mais après le Salon de 1834, parce que la critique a très mal reçu son tableau *Martyre de Saint Symphorien* (1834, Cathédrale d'Autun), il décide de repartir à Rome en 1835, cette fois comme directeur de la Villa Médicis. Le Maître va revenir définitivement en France en 1841 sous le règne de Louis-Philippe. En 1855, lors de l'Exposition Universelle à Paris il va même obtenir une salle exclusive pour ses tableaux. Le tableau *La Source* (1820-1856, Musée du Louvre, Paris)⁸ va être présenté au public l'année suivante, en 1856.

⁷ « venho confiado na extrema bondade de Vossa Majestade Imperial solicitar a graça de me mandar particularmente acabar meus estudos na Europa » MELLO Jr., D. Pedro Américo de Figueiredo e Melo : 1843-1905, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1983, p. 18.

⁸ L'image aussi disponible sur internet : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Spring_-_Google_Art_Project_2.jpg



La Source, Ingres, 1820-1856. Musée d'Orsay, Paris. © Google Art Project.

Ingres était le plus grand représentant de l'art académique, chef de file du néoclassicisme. Il est évident que Pedro Américo, élève à l'École des Beaux-Arts, ne pouvait pas l'ignorer. Il était aussi un des disciples du néoclassicisme⁹. Il faut

⁹ Selon les mots de Pedro Américo sur l'art de la Grèce Classique : « En effet, presque à la même date où Platon expliquait la formation du monde et l'âme de l'univers, Phidias et ses élèves, se conformant aux règles de la véritable méthode, observaient le corps humain et en imitaient les perfections avec une sûreté magistrale et une science irréprochable. Si nous voulons retrouver nos anciens maîtres en anatomie, en physiognomonie, si nous désirons avoir une idée juste de ce que fut la méthode expérimentale chez le plus grand peuple de l'antiquité, étudions les artistes grecs : aucune époque n'a produit de plus profonds observateurs. Ne nous extasions pas devant les conceptions abstraites et brillantes de la pensée hellénique, mais allons contempler ces morceaux de marbre taillés

également remarquer que les élèves brésiliens venaient en Europe « pour finir » leurs études comme l'a bien dit Pedro Américo dans sa lettre à Pedro II. Les élèves de l'École Impériale des Beaux-Arts à Rio de Janeiro avaient une formation artistique directement liée à celle de l'école néoclassique française puisque la Mission Artistique Française avait créé l'école au Brésil¹⁰. Néanmoins les différentes informations sur la vie de Pedro Américo à Paris ne permettent pas d'affirmer avec certitude qu'il ait été élève d'Ingres. Le contact direct du jeune artiste avec le Maître français semble confirmé par certaines informations en même temps qu'infirmé par d'autres sources.

Cependant il est tout aussi possible que le peintre brésilien ait pu fréquenter son atelier et cela pour au moins pour trois raisons : la première est la curiosité du jeune homme pour les arts et les sciences. La deuxième est l'opportunité unique d'être un des disciples du grand peintre. La troisième est que, n'ayant plus l'obligation de se dédier à la fonction de professeur à l'École des Beaux-Arts, Ingres y gardait seulement un poste administratif et il travaillait avec ses disciples dans son propre atelier. De cette manière, la seule possibilité d'obtenir les enseignements du Maître était de participer à cet atelier.

Prenons Amaury-Duval¹¹ qui commence son livre sur Ingres en revenant sur sa jeunesse. Il avait été un des premiers élèves à être accepté par Ingres avant même que celui-ci ne trouve un atelier puisqu'il avait décidé de ne plus rentrer en Italie¹². Dans ses souvenirs de disciple d'Ingres, celui qui a participé au premier atelier

à la ressemblance des héros, des athlètes et des femmes couronnés dans les concours de beauté ; et comparons quelques-uns de ces restes de l'art antique avec les œuvres de l'art moderne et avec la nature, que nous étudions. Réfléchissons à ce fait, étrange et étonnant, que depuis la découverte des admirables monuments de l'art grec, les peintres, les sculpteurs et les anatomistes de tous les pays, d'une voix presque unanime les déclarent inimitables. » Pedro Américo de Figueiredo e Mello, *La Science et les systèmes : questions d'histoire et de philosophie naturelle*, Bruxelles, Gustave Mayolez - Librairie de la faculté de médecine, seconde édition, 1869, p. 29.

¹⁰ Avec Joachim Lebreton sont venus au Brésil Nicolas-Antoine Taunay, Victor Grandjean, Charles-Simon Pradier (frère de James Pradier) entre autres, ainsi que le peintre Jean-Baptiste Debret, neveu de Jacques-Louis David chef du Néoclassicisme français.

¹¹ Amaury-Duval avait dix-sept ans quand il a connu Ingres, en 1825. Le 1^{er} octobre 1825, « j'assistais à la séance annuelle de la distribution des prix de Rome, à l'Institut. Ce fut là que je dus à une circonstance toute fortuite, et j'ajouterais très-heureuse, l'honneur d'être élève d'Ingres. » Amaury-Duval, « Chapitre I - Une séance à l'Institut », dans *L'atelier d'Ingres : souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 1. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1078870/f8.image> (cons. le 13 juin 2013).

¹² Ingres revient en France en novembre de 1824 après un long séjour en Rome et Florence. Et il explique au jeune Amaury-Duval qui veut devenir son élève : « Je ne croyais pas rester en France... Je comptais, à la suite de l'Exposition, reprendre le chemin de ma belle Italie... Mais le vent a tourné... Pour la première fois, j'ai été accueilli, fêté, récompensé, plus que je ne mérite peut-être, et j'ai écrit à madame Ingres d'arriver, d'apporter tout, car je n'étais venu, moi, qu'avec une simple valise et mes tableaux, et me voici en France, dans mon pays, qui veut bien de moi... Et j'y resterai, et j'en suis heureux... Quelques-uns de mes amis m'ont engagé à ouvrir un atelier, et je suis à la recherche d'un local. » Amaury-Duval, « Chapitre I - Une séance à l'Institut », dans *L'atelier d'Ingres : souvenirs*, op. cit., p. 18. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1078870/f8.image> (cons. le 13 juin 2013).

ouvert par le Maître à Paris¹³ évoque précisément cette année 1827¹⁴. Donc Amaury-Duval, qui a la chance d'être là aux commencements de l'atelier, est le témoin-clé de cette histoire¹⁵. C'est à partir de cette source importante d'information provenant de ses souvenirs écrits en 1879 – et pas réellement chronologiques – que le doute s'élève à propos de la présence de Pedro Américo de Figueiredo e Mello, cet élève brésilien supposé admis dans l'atelier d'Ingres à Paris.

J'ai conservé de ces premiers arrivés un très vague souvenir. Je sais seulement que parmi eux se trouvaient deux Allemands, qui disparurent assez vite, un Brésilien, et enfin Van Cutsem, un Belge avec lequel je me liai très-intimement par la suite¹⁶.

Après quelques paragraphes, à la page suivante, Amaury-Duval insiste sur la présence de l'élève brésilien dans l'atelier et finit par donner son nom.

Les deux Allemands étaient fort peu sociables, et je me rappelle même un commencement de dispute avec le Brésilien, qui se nommait Mello¹⁷.

Et il ajoute à propos de ce Brésilien qu'il le trouvait

très-charmant et très-beau, et dont l'allure était un peu nonchalante, comme celle des créoles. Je conservai avec lui jusqu'à son départ de bonnes et amicales relations. Qu'est-il devenu depuis ? A-t-il continué la peinture ? Je l'ignore, et n'ai plus entendu parler de lui depuis cette époque bien éloignée¹⁸.

Quant à René Chazelle qui relate la vie du peintre Joseph Guichard, également un élève de l'atelier d'Ingres, il présente des informations semblables à celles confiées par Amaury-Duval¹⁹. Dans certaines études au Brésil, Pedro Américo est cité aussi

¹³ L'atelier d'Ingres va être ouvert à Paris et avoir des élèves jusqu'en 1834. Cette année-là, il retourne à Rome comme directeur de la Villa Médicis où il va recevoir des élèves jusqu'à l'année 1840.

¹⁴ « Pendant un mois je portai régulièrement à M. Ingres les dessins que j'exécutais d'après des gravures qu'il voulait bien me confier [...] Un jour enfin, il [Ingres] m'annonça qu'il avait un atelier, que tout y était prêt ; et il m'en confia la clef, me chargeant de recevoir les élèves qui se présenteraient. Je fis comme il m'avait dit ; j'allai un matin d'assez bonne heure tout préparer, faire allumer le poêle, et attendre mes camarades. » Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres : souvenirs, op. cit.*, p. 20.

¹⁵ « Notre atelier était petit, rue des Marais [...]. Pour le moment, l'atelier que nous occupions nous suffisait de reste ; car, le jour où j'en fis les honneurs à mes nouveaux camarades, nous n'étions encore que sept ou huit au plus. » Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres : souvenirs, op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres : souvenirs, op. cit.*, p. 21.

¹⁷ Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres : souvenirs, op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres : souvenirs, op. cit.*, p. 22.

¹⁹ « Lorsque Guichard arriva à Paris, l'École d'Ingres n'était ouverte que depuis deux ans. Ingres, tout en habitant passage Sainte-Marie, dans la rue du Bac, avait loué un atelier de deux pièces, rue des Marais-Saint-Germain (actuellement rue Visconti). Au même étage, mais sans communication avec le premier, s'ouvrait un autre atelier où vinrent s'installer les jeunes élèves du maître : Amaury-Duval, Jouy, Chenavard, puis les frères Balze, Henri Lehmann, Sturler, Cornu, également lyonnais, et Van Custen, un Belge qui fut architecte et finit hôtelier à Bruxelles, le Brésilien Mello, et Martin

comme élève des autres peintres de l'École des Beaux-Arts. Horácio de Almeida²⁰, le professeur Mello Junior²¹, ainsi que Cardoso de Oliveira diplomate, biographe et gendre du peintre²² et l'écrivain José Lins do Rego²³ font la même affirmation à propos de la formation de Pedro Américo.

Selon les recherches faites par Ana Cristina Cavalcanti dans les Archives françaises à propos du « Registre d'immatriculations des élèves des sections de peinture et sculpture de l'école des Beaux-Arts », Pedro Américo a été inscrit en octobre de 1859, ce qui valide les affirmations sur la période où il est passé par l'École des Beaux-Arts. Il est clair aussi qu'il ne fait pas partie des élèves qui ont suivi les cours juste après l'ouverture dans le premier atelier privé d'Ingres comme l'affirme Amaury-Duval :

N. 3184 – Pedro de Figueiredo e Mello (Americo) / né le 29 Avril
1840 / à Areas, Brésil / demeure : 3, rue des Beaux-Arts / présente par m.
Cogniet et Mac Henry / date de l'entrée le 6 octobre 1859²⁴.

Kauz dit A. Cauze, d'origine allemande... À ceux-ci s'en adjoignaient d'autres, et bientôt Ingres dut les laisser empiéter sur son propre atelier. » René Chazelle, « Chapitre 2 – 1827-1833 Paris – L'atelier d'Ingres. » dans *Joseph Guichard : peintre lyonnais (1806-1880), disciple d'Ingres et de Delacroix*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 13.

²⁰ « s'est perfectionné dans la peinture avec Ingres, avec Léon Coignet, avec Flandrin et finalement avec Horace Vernet le célèbre peintre de batailles donc les tableaux enrichissent la galerie de Versailles » Notre traduction. « Aperfeiçoou-se na pintura com Ingres, com Leon Coignet, com Flandrin e finalmente com Horace Vernet, o celebre pintor de batalhas cujos quadros enriquecem a galeria de Versailles ». Horácio de Almeida, *Pedro Américo: ligeira notícia biográfica do genial pintor paraibano*, 1843-1905, João Pessoa, Publicações A União Editora, 1943, p. 14. Voir aussi du même auteur : *Horácio de Almeida, Pedro Américo: centenário de seu nascimento*, João Pessoa, Publicações A União, 1944, 178 pages.

²¹ Il ajoute que Pedro Américo « étudie avec Ingres, Flandrin et Horace Vernet, tous respectueux maîtres académiques. » (Notre traduction). « estuda com Ingres, Flandrin e Horace Vernet, todos eles respeitáveis mestres acadêmicos. ». Donato Mello Junior, *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905): algumas singularidades de sua vida e de sua obra*, Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983, p. 19.

²² Son gendre affirme que Pedro Américo « a suivi dans la peinture les conseils d'Ingres, de Léon Coignet et de Flandrin dont le nom reste immortalisé sur les murs de Saint-Germain-des-Prés, et enfin devient disciple de Horace Vernet ». (Notre traduction). « Seguiu na pintura os conselhos de Ingres, de Leon Coignet, e de Flandrin, cujo nome ficou imortalizado nos muros de Saint-Germain-des-Prés, sendo por fim discípulo de Horace Vernet ». José Manuel Cardoso de Oliveira, *Pedro américo : sua vida e suas obras – biografia do ilustre pintor e literato brasileiro*, [1898], Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943, p. 36.

²³ « Pedro Américo [...] est allé à la Sorbonne pour étudier la physique et a pris Ingres en tant que maître ». (Notre traduction). « Pedro Américo [...] foi para a Sorbona estudar física e tomou Ingres para mestre ». José Lins do Rego, *Pedro Américo*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, p. 31.

²⁴ Ana Maria Tavares Cavalcanti, *Les Artistes brésiliens et "les prix de voyage en Europe" à la fin du XIX^e siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre eliseu d'angelo visconti (1866 – 1944)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la dir. d'Éric Darragon, Université Paris I - Panthéon Sorbonne, 1999, p. 333. Voir aussi : « L'académie Julian a reçu un contingent de Brésiliens bien supérieur à celui de la prestigieuse École des Beaux-Arts, laquelle a enregistré la présence, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, de : Almeida Junior, en 1878, Pedro Américo de Figueiredo e Mello, en 1863, Rodolfo Amoedo, en 1899, Lucílio de Albuquerque et Georgina de Albuquerque, dès les premières années du XX^e siècle. Sur le passage des artistes par l'Académie Julian, consulter le

Mais c'est Madalena Zaccara²⁵ après des nombreuses recherches notamment au Brésil, en France, en Belgique et en Italie, qui pose à nouveau la question quand elle affirme que Pedro Américo n'a jamais été élève d'Ingres²⁶. Et elle s'interroge ensuite sur la réelle possibilité d'un contact direct de Pedro Américo avec Ingres en considérant la simultanéité de la période, la structure administrative de l'école des Beaux-Arts, l'âge d'Ingres et ses fonctions dans l'institution.

Toutefois, conformément au règlement intérieur de l'institution, un enseignant qui atteignait l'âge de soixante-dix ans devenait automatiquement un « professeur-doyen » et était relevé des tâches quotidiennes qui devaient être réparties entre les plus jeunes. Jean-Auguste-Dominique Ingres avait soixante-dix ans en 1859 (il meurt en 1867, trois ans après le départ de Pedro Américo). C'était donc un « professeur- doyen ». Il faut supposer qu'il n'administrait pas des classes comme les autres enseignants. De plus, Ingres n'apparaît pas dans les listes annuelles de distribution des tâches à des membres du corps professoral. De même, il n'apparaît en tant que maître dans aucun des concours auxquels Américo a participé, tout en apparaissant chez d'autres élèves²⁷.

Madalena Zaccara affirme qu'Ingres n'était pas le maître de Pedro Américo à l'École des Beaux-Arts au moment de passer ses concours mais, en même temps, elle assure qu'Ingres, dans l'âge mûr, formait et accompagnait encore ses élèves pour les concours. Et il peignait encore, comme le prouve le *Bain Turc* de 1862 (Musée du Louvre, Paris), créé pendant le séjour de Pedro Américo à Paris. Toutefois, rien n'empêche de penser que le Brésilien a suivi les cours d'Ingres dans son atelier privé.

tableau 2 dans Simioni, Ana Paula Cavalcanti, *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*, São Paulo, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université de São Paulo, 2004. » Ana Paula Cavalcanti Simioni, « L'académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900 », dans *Revue maison des sciences de l'homme*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, volume 57/58-59/60, 2005-8, pp. 261-281.

²⁵ Les études de Madalena Zaccara Pekala faites en France sur Pedro Américo ont débouché sur une thèse en histoire de l'art : Magdalena Zaccara Pekala, *Pedro Américo : vie et œuvre ; son rôle dans la peinture du Brésil au XIX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de M. Yves Bruand, Université Toulouse II, 1995.

²⁶ « La plupart des biographes de Pedro Américo lui donne comme maîtres, pendant la période de ses études parisiennes, les peintres Ingres, Léon Cogniet, Hippolyte Flandrin et Horace Vernet. Leon Cogniet et Sébastien Cornu (ce qui n'est jamais mentionné dans les biographies de l'artiste) ont été en fait les maîtres d'Américo. Plusieurs documents notent que le peintre brésilien a été un disciple de ces deux artistes à l'École des Beaux-Arts et de leurs ateliers privés. Flandrin, probablement, a enseigné à Américo à l'École des Beaux-Arts pendant quelques mois. Quant à Horace Vernet, il donne des cours dans l'établissement entre octobre 1859 et août 1864. En ce qui concerne Ingres, il apparaît dans la liste des enseignants de l'École des Beaux-Arts au cours de la période pendant laquelle Américo y étudia ». (Notre traduction). Madalena Zaccara, *Viver é se aventurar : Pedro Américo de Figueiredo e Mello*, <http://joseliocarneiro.blogspot.fr/2013/05/viver-e-se-aventurar-pedro-americode-9343.html> (cons. 17 juin 2013).

²⁷ (Notre traduction). Madalena Zaccara, *Viver é se aventurar : Pedro Américo de Figueiredo e Mello*, op. cit. <http://joseliocarneiro.blogspot.fr/2013/05/viver-e-se-aventurar-pedro-americode-9343.html> (cons. le 17 juin 2013).

Donc, après toutes ces informations, peut-on dire que *La Carioca* peinte par Pedro Américo ait été inspirée par *La Source* d'Ingres ?

La source ingresque de Pedro Américo

Si Pedro Américo n'a pas fréquenté l'atelier d'Ingres, il a certainement au moins connu, par les revues spécialisées, le tableau déjà célèbre, achevé en 1856. En effet, « en 1862, *La Source* a été gravée dans de petites dimensions et avec une délicate habileté par Léopold Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII²⁸ ». De telles publications connaissaient alors une large diffusion parmi les artistes.

La Source est un projet d'Ingres commencé en 1820, l'année où il quitte Rome et s'installe à Florence, en même temps qu'il peint son tableau *Vœux de Louis XIII*. Entre l'ébauche et l'achèvement du tableau, cette jeune femme nue va attendre 36 ans pour finalement être dévoilée au public. Ce corps féminin, symbole de beauté idéale, est tellement au-delà de la réalité qu'« il garde une si juste mesure entre l'indépendance excessive et la servilité, entre la négation du vrai et l'imitation absolue du réel²⁹ ».

N'était-ce pas cette impression qu'a voulue Pedro Américo avec *La Carioca* ? De même qu'Ingres, il a souhaité créer sa muse « de grâce saine et d'incomparable élégance³⁰ ».

L'artiste brésilien, en ce début des années soixante, après avoir achevé ses études à Paris, avait peut-être comme projet de représenter l'idéal national. Une représentation moderne, de son temps, capable de symboliser toute une nation, évoquée par la femme brésilienne³¹. Ainsi, pour *La Carioca*, comme c'est le cas pour *La Source*, « au lieu d'austères nudités, chastes en raison de leur apparence immatérielle, on n'aurait devant les yeux qu'un corps dévêtu, au lieu d'une figure idéale qu'un portrait vulgaire, au lieu d'une création de l'art, en un mot, qu'une

²⁸ Henri Delaborde, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Henri Plon, 1870, p. 201.

²⁹ Henri Delaborde, « La collection de tableau de monsieur le comte Duchâtel » dans *Gazette de Beaux-Arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1859, p. 15. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203076w/f5.image.langFR.swfv> (Cons. le 16 juin 2013).

³⁰ Henri Delaborde, « La collection de tableau de monsieur le comte Duchâtel » dans *Gazette de Beaux-Arts : courrier européen de l'art et de la curiosité, op. cit.*, p. 15. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203076w/f5.image.langFR.swfv> (Cons. le 16 juin 2013). « *La Source*, qui de l'atelier du peintre avait passé directement dans la galerie de M. le comte Duchâtel, n'a pas cessé de faire partie de cette riche collection. » La divulgation sur le tableau s'intensifie.

³¹ Il est aussi singulier de constater que la majorité des personnages féminins de Pedro Américo se ressemblent tous. Les femmes ont le même visage avec des sourcils très épais, comme ceux du peintre dans son autoportrait esquissé pendant sa jeunesse. Cette caractéristique confère à ses femmes une étrange allure androgyne. Le format de la poitrine est identique pour tous les nus féminins. Ils ont un-je-ne-sais-quoi, une sorte de répétition en série, un format qui ne change pas, comme s'ils étaient inspirés des nus du peintre anglais William Etty (1787-1849), et uniquement de lui.

effigie de la beauté³² ». Mais pour cela, il semble que Pedro Américo a crédité de trop d'espoir la capacité de la société brésilienne à comprendre son travail.

Cette figure ressemble aux allégories du XVI^e siècle pour les quatre continents de Cesare Ripa (1560-1645) dans lesquelles *l'Amérique* est personnifiée sous les traits d'une sauvage nue, inventée par l'imaginaire européen³³. Ces femmes représentées avec des caractérisations ethniques et raciales très diverses les unes des autres sont avant tout des représentations féminines des idées. Ici, on peut donc établir un parallèle avec cette même image de femme qui continue d'être chargée d'un concept, d'une abstraction et qui est un corps allégorique³⁴. Quand on la compare avec l'allégorie de *La Carioca*, le corps grand, sain et guerrier de la sauvage anthropophage en train de défendre son territoire va être remplacé par la belle sauvage assise, désarmée, docile et jeune de Pedro Américo. Ainsi au XIX^e, l'allégorie féminine est encore la même ; ce qui change est la vision de l'état d'esprit de la nation.



³² Henri Delaborde, « La collection de tableau de monsieur le comte Duchâtel » dans *Gazette de Beaux-Arts*, op. cit., pp. 15-16.

³³ Sur Cesare Ripa voir : *Cesare Ripa. L'Iconologia e le sue fonti*, pour l'édition de 1603, Bergamo, Università de Bergamo. <http://lartte.sns.it/ripa/testo/index.php?page=ViewDocXPagXSL2&numPB=338&nomeCapitolo=America> (cons. le 26 sept. 2013). Voir aussi <http://archive.org/stream/iconologiaormora00ripa#page/106/mode/2up/search/AMERICA> (cons. le 26 sept. 2013).

³⁴ Ainsi, le corps de la femme a souvent été un symbole : depuis les sculptures des Vénus paléolithiques comme « fertilité » et « reproduction » ou, plus près de nous, la « liberté » guidant le peuple – dans le tableau homonyme d'Eugène Delacroix, 1830, Musée du Louvre – dans lequel la femme personnifie la « révolution ». En empruntant les mots de Jean-Marie Roulin, on peut dire que « le corps est décrit comme le lieu même où la société ou l'Histoire agissent sur l'individu ; il en conserve la trace. Il est aussi le lieu de la représentation d'un sentiment historique collectif. Corps réceptacle, lieu où la société marque son empreinte sur l'individu ». Jean-Marie Roulin, « Corps, littérature et société : 1789-1900 » dans *Corps, littérature et société : 1789-1900*, dir. Jean-Marie Roulin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 10.

America, Cesare Ripa

À tout cela, ajoutons également la possibilité d'une pression psychologique due à la rivalité, à cette même période, avec Victor Meirelles de Lima, son confrère brésilien de l'Académie Impériale, peintre historique : après plusieurs années d'études à Rome celui-ci est venu continuer ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris et peint le tableau *Primeira missa no Brasil (Première messe au Brésil)*³⁵ en 1860. Il a été accepté au Salon et a reçu les félicitations du jury. Le tableau développait une thématique nationaliste et possédait tous les critères pour séduire l'académie Impériale du Brésil.

On constate que *La Carioca* semble très proche de *La Source* dans la thématique :

- puisqu'un seul personnage féminin arrive à remplir la toile ;
- les bras développent des gestes compliqués en même temps que gracieux ;
- l'auriculaire de la main droite finit en mouvement d'ondulation en assurant la légèreté à toute l'extension du bras ;
- l'environnement un peu sombre et aqueux met en lumière le corps de la femme ;
- la jarre en céramique d'où l'eau coule accompagne la verticalité et la sinuosité du corps ;
- une des jambes de la muse est bien centrée dans la toile afin de permettre que son pied touche astucieusement comme une caresse l'eau abondante dans cette partie basse du tableau ;
- une végétation généreuse et accueillante fait oublier au spectateur la froideur de la roche qui semble envelopper le corps de la muse ;
- puisque des petites fleurs rares et minutieusement agencées prennent place entre lui, le spectateur, et la femme.

Mais la nudité de *La Carioca*, qui est bien au-deçà de celle de *La Source*, n'a pas été acceptée au Brésil. On peut se demander si ce n'est pas à cause de la couleur de sa peau – pas assez blanche³⁶ –, de sa carnation, ou même de son « âme végétale³⁷ »

³⁵ L'image est disponible sur internet : <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meirelles-primeiramissa2.jpg>.

³⁶ La même couleur de peau « olivâtre » décrite par Cesare Ripa pour son *America* cannibale : « Cette femme qui a le teint olivâtre, le visage effroyable à voir, et un voile de plusieurs couleurs qui lui couvre le corps à demi, représente l'Amérique. Outre qu'une écharpe de plumes très agréables, artistement jointes ensemble, la fait particulièrement remarquer par ce bizarre ornement : elle porte en une main une flèche, en l'autre un arc, et un carquois à son côté. A quoi l'on peut ajouter qu'elle a sur sa tête une guirlande de plusieurs plumes étranges, et à ses pieds une espèce de Léopard ressemblant à peu près un Crocodile. Comme encore une tête humaine arrachée de son corps, et transpercée d'un dard. Cette dernière partie du Monde nouvellement découverte par Améric Vespucci Florentin, dont elle a pris le nom, est dépeinte presque toute nue, parce que les habitants sont accoutumés d'aller tous nus, si ce n'est qu'ils se couvrent les parties honteuses d'une ceinture faite de plume et de coton, en forme de frange. La guirlande de plumes est un ornement dont ils se parent d'ordinaire. Outre qu'en certain temps de l'année, ils en portent un habillement qu'ils font eux-mêmes avec beaucoup d'art pour des Sauvages, comme le remarquent les meilleurs Auteurs qui ont écrit de ce Pays-là. L'arc et les flèches font les Armes, dont, non seulement les hommes, mais encore

et de son « mélange de styles qui, sans rompre avec la règle de bienséance artistique, évoquait sur la toile quelque chose d'inapproprié au répertoire symbolique officiel³⁸ ». Ou comme ajoute Cardoso de Oliveira, le biographe proche du peintre, dans ce moment d'inspiration Pedro Américo « ...a laissé son âme flâner [...] en ayant les yeux attachés sur la Patrie lointaine !... Et quand il s'est réveillé de sa rêverie sublime... il a peint *La Carioca* !... Sa *Carioca*, la mère de l'eau, la naïade, la suave fille des eaux, du parfum et des rayons du soleil américain, elle a la peau mate...³⁹ ». Cette sorte de « source » veut être la personnification de la femme brésilienne.

Mais à l'époque, si on le compare au tableau d'Ingres, le tableau de Pedro Américo a connu un parcours plus difficile.

Tout d'abord on constate que *La Source* est restée dans un marché limité et exclusivement privé. Ce corps nu de femme très jeune sort de l'atelier d'Ingres directement pour trouver refuge chez son acquéreur où il va rester jusqu' en 1878 avant d'être légué au musée. Le tableau ne passe donc pas par le jugement de la critique ou les regards du plus grand public. On peut remarquer qu'Ingres a préféré le même procédé pour son *Bain turc*⁴⁰. Pour sa part, *La Carioca* a été présentée au Brésil en 1864 dans une Exposition Générale.

Deuxièmement, le nom de *La Source* est un nom générique. Ingres l'a choisi lui-même dans son atelier un jour de réunion avec un petit groupe d'amis invités pour leur faire découvrir le tableau. En revanche, *La Carioca* a reçu un nom spécifique :

les femmes ont accoutumé de se servir en allant combattre leurs ennemis. La tête qu'elle a sous les pieds, y est mise exprès avec beaucoup de raison, pour montrer que ces Peuples inhumains se repaissent ordinairement de chair humaine : car ils ne manquent jamais de manger ensemble ceux qu'ils ont pris à la guerre. Et d'autant qu'entre divers Animaux que produit ce Pays-là, les Lézards sont remarquables, ce n'est pas sans sujet qu'on les peint ici, vu que dans ces terres neuves, il y en a de si grands et de si cruels, qu'ils dévorent les autres animaux, et les hommes mêmes. » Cesare Ripa, « America », dans *Iconologie ou, explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes et des passions humaines, tirée des recherches et des figures de Cesare Ripa*, moralisées par Jean Baudoin, gravées en cuivre par Jacques de Bie, Paris, Mathieu Guillemot, 1644, pp. 10-11.

³⁷ Définition pour *La Source* selon l'essayiste et critique littéraire Paul-Jacques-Raymond Bins de Saint-Victor. Cité par Henri Delaborde, « La collection de tableau de monsieur le comte Duchâtel » dans *Gazette de Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 16.

³⁸ Claudia Oliveira, *Construção de uma identidade visual brasileira no imaginário oitocentista*. http://www.dezenovevinte.net/coloquio/resumos_comunicacoes/claudiaoliveira.htm (cons. le 12 juin 2013).

³⁹ Notre traduction. « ...deixou que o espírito vagueasse [...], fitando a Pátria distante!... E quando despertou desse sublime devaneio... pintou A *Carioca*!... A sua *Carioca*, a mãe d'água, a naïade, a suave filha das águas, do perfume e dos raios do sol americano, é morena... ». José Manuel Cardoso de Oliveira, *Pedro Américo: sua vida e suas obras – biografia do ilustre pintor e literato brasileiro*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ « Le tableau terminé en 1859 fut livré au Prince Napoléon, mais restitué à Ingres peu de temps après, la Princesse Clotilde ayant été profondément choquée par cette débauche de nus. » Le tableau a été acheté en 1865 par le collectionneur Khalil Bey. « Cette peinture ne fut révélée finalement au grand public qu'en 1905 lors de la Rétrospective Ingres au Salon d'Automne » Robert Rosenblum, *Ingres*, Paris, Cercle d'art, 1968, pp. 170-172.

de cette façon il semble que *La Carioca* pourrait être comprise comme caractéristique de la femme de la ville de Rio de Janeiro mais pas forcément comme représentative des femmes des autres villes et des régions distinctes du Brésil. Et c'est dans ce contexte que *La Carioca* devient générique en ceci qu'elle figure la femme de la ville du Rio en général, mais cette dénomination continue d'être très restrictive dès lors qu'elle ne représente pas le pays entier.

Troisièmement, jusqu'à la moitié du XIX^e siècle le mot « carioca », qui est d'origine indigène, a été employé de forme péjorative par rapport au mot « fluminense », d'origine latine⁴¹. Ce nom donné à son œuvre peut aussi compliquer son acceptabilité en tant qu'élément représentatif national.

Quatrièmement, Pedro Américo n'était pas sans avoir un nombre considérable d'opposants en raison de sa proximité avec son mécène, l'Empereur, ce qui peut expliquer également le rejet de son tableau.

À partir de cette interprétation, cette naïade, cette femme source représentative de la ville de Rio se proposait d'être aussi caractéristique que *La Source* qui « n'est ni une femme ni une héroïne mythologique à la façon des nymphes ayant un nom et une histoire, c'est en quelque sorte une formule, une personnification générale de la jeunesse, de la grâce naïve, de la virginité de l'âme et des sens⁴² ».

Ainsi, voici quelques exemples qui peuvent permettre de comprendre la raison pour laquelle *La Carioca* a été sélectionnée par l'Académie Impériale et a gagné un prix, en même temps qu'elle a été décrétée « inappropriée au répertoire symbolique officiel », et refusée définitivement comme symbole idéologique.

Dans les tableaux de l'époque apparaît l'histoire de la transition qui va de la monarchie vers la république avec des thèmes nationalistes, au sens large, comme c'est le cas des Indiens représentés dans le tableau *Moema (Moema)*⁴³ de Victor Meirelles de Lima, 1866, et *Moema (Moema)*⁴⁴ de Pedro Américo, 1878, représentant tous deux une femme indigène nue, accompagnés, plus tard, de l'introduction des thèmes régionalistes comme *Caipira picando fumo (Paysan en train d'effriter un morceau de tabac)*⁴⁵, de Almeida Júnior, 1893.

⁴¹ Selon l'explication comparative donnée par le dictionnaire brésilien pour la définition du mot « carioca ». *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009.

⁴² Henri Delaborde, « La collection de tableau de monsieur le comte Duchâtel » dans *Gazette de Beaux-Arts : courrier européen de l'art et de la curiosité, op. cit.*, p. 16.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203076w/f5.image.langFR.swfv> (cons. le 16 juin 2013).

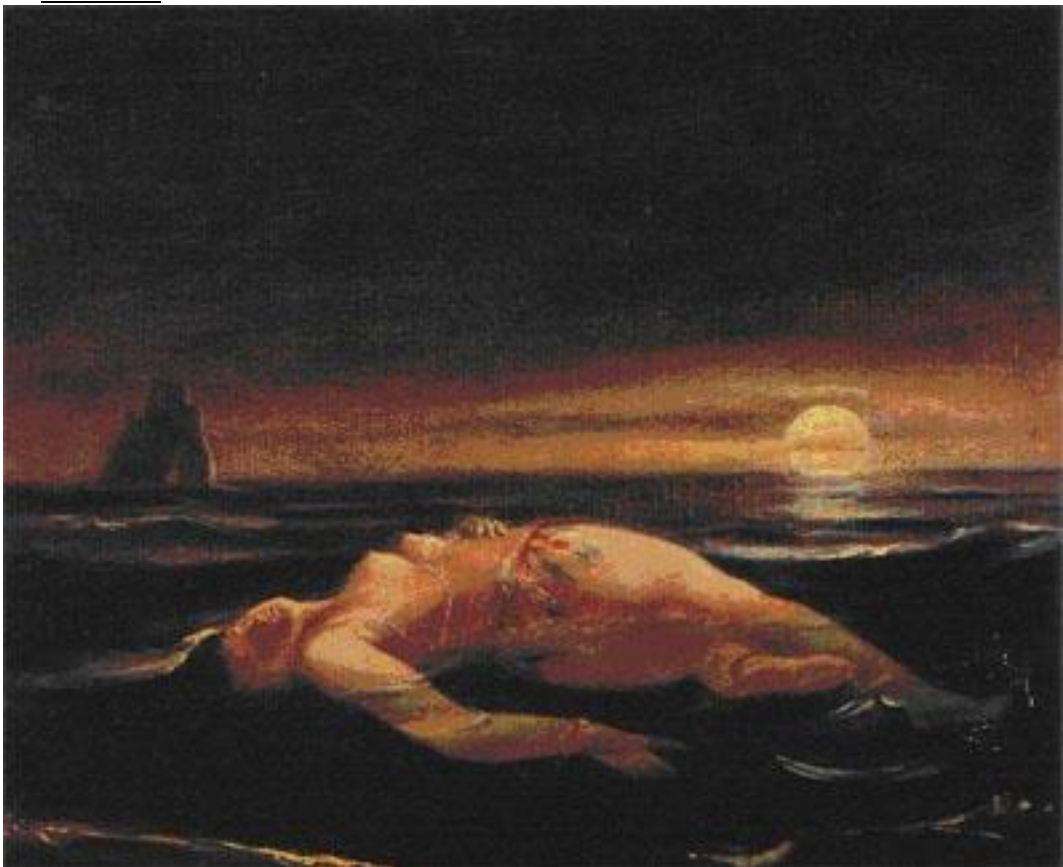
⁴³ L'image aussi disponible sur internet :
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/f/f9/20090304150826!Vitor_meirelles_-_moema02.jpg (cons. le 16 juin 2013).

⁴⁴ L'Image est aussi disponible sur internet :
http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_Moema.JPG (cons. le 16 juin 2013).

⁴⁵ L'image aussi disponible sur internet :
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Caipira_picando_fumo.jpg (cons. le 16 juin 2013).



Moema, Victor Meirelles, 1866. Museu de Arte de São Paulo. ©
Dornicke



Moema, Pedro Américo, 1878. Coleção Fadel, Rio de Janeiro. ©
Dornicke

Pour terminer, il devient clair que les critères qui ont régi l'évaluation de l'œuvre de Pedro Américo n'étaient pas seulement d'ordre académique mais dépendaient également des principes idéologiques qui imposaient des thèmes nationalistes par excellence. Même si *La Carioca* n'a pas été valorisée à l'époque, pour le peintre, l'évolution politique et morale des temps nouveaux se chargera de lui donner la place que son œuvre mérite. Pedro Américo est conscient de son rôle dans l'histoire de son pays. Et c'est aussi à Florence, ville où Ingres a commencé à donner forme à *La Source*, qu'il peint en 1882 *La Carioca* pour la deuxième fois⁴⁶, une version inspirée de son premier tableau et portant le même nom. Il la présente à la XXVII^e Exposition Générale de l'Académie Impériale, en 1884. En effet, *La Carioca* originale, refusée par les autorités impériales, est restée pendant des années dans son atelier et « a fini plus tard par appartenir au roi Guillaume de Prusse qui a récompensé l'artiste avec une importante décoration qu'il n'a jamais, hélas, portée⁴⁷. » Nous n'avons pas trouvé ensuite de trace de ce tableau.

Presque vingt ans après, le peintre, constant dans ses convictions, persiste à montrer le même corps dénudé qui autrefois a été considéré comme impudique et obscène en l'exposant de nouveau au public. Ce geste s'explique d'autant plus aisément que pour Pedro Américo « le corps humain [est] cet organisme admirable, où le Créateur présente tous les trésors d'harmonies visibles, ce miroir dans lequel des mirages délicieux tournent les yeux de l'artiste savant vers le monde des existences purement idéales⁴⁸. » Et, cette fois-ci, l'évolution des mœurs permet aux autorités d'acheter l'œuvre qui ne paraît plus aussi scandaleuse. De cette façon, en 1884, *La Carioca*, réussit à faire son entrée officielle de la Pinacothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. À peine six ans auparavant, c'est-à-dire en 1878, *La Source* avait rejoint les collections du musée du Louvre⁴⁹ à Paris. Peut-être Pedro Américo, après avoir appris que *La Source* quittait le domaine exclusif d'un collectionneur privé pour passer dans le domaine public, a-t-il déduit

⁴⁶ « *La Carioca*: reproduction avec des variantes du tableau qui a ce même nom » Notre traduction. « *A Carioca* : reprodução com variantes do quadro deste nome. » Carlos Roberto Maciel, *Exposições gerais da academia imperial e da escola nacional de belas artes: período monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*, Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1990, p 165.

⁴⁷ Notre traduction. « passou mais tarde a pertencer ao rei Guilherme da Prússia, que recompensou o artista com uma alta condecoração, da qual elle, aliás, nunca fez uso. » José Manuel Cardoso de Oliveira, « Uma notícia biographica », dans *O Foragido*, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1899, p. XIX. www.brasiliana.usp.br/.../021056_COMPLETO.pdf (cons. le 15 juin 2013).

⁴⁸ Notre traduction. « O corpo humano, esse admirável organismo, onde exhibio o Creador todos os thesouros das visíveis harmonias, esse espelho cujas deliciosas miragens volvem os olhos do artista douto para o mundo das existências purament ideaes » Pedro Américo de Figueiredo e Mello, « Discurso proferido na academia imperial das bellas artes em presença de S. M. o imperador no dia 22 de marco de 1870 por ocasião da abertura do curso d'esthetica, historia das artes e archeologia pela primeira vez professado no brasil. » in *Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*, Florenca, Impresa de l'arte della stampa, 1888, p. 15. <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02105500> (cons. le 15 juin 2013).

⁴⁹ *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, Eugène Veron, Léon Gaucherel (dir.), Paris, Librairie de l'Art, n. 4, 1878, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/art1878_2/0088?sid=d16b3b84a5b684bedeb63791865b1191 (cons. le 17 juin 2013).

que le moment pour dévoiler sa muse était finalement arrivé et que son pays pourrait accepter ce tableau en tant qu'œuvre d'art et non plus comme une provocation.

Aujourd'hui, nous pouvons contempler *La Source* en France et *La Carioca* au Brésil. Plus que deux simples corps de femmes nues, ces tableaux racontent l'un et l'autre un épisode de l'évolution de la société. Ils ont été les témoins du dépassement de tabous. Ils sont comme des livres ouverts, déchiffrés à travers leurs lignes, leurs formes, leurs couleurs, leurs mouvements et leurs passions qui font notre histoire.

ALMEIDA Horácio de, *Pedro Américo : ligeira notícia biográfica do genial pintor paraibano, 1843-1905*, João Pessoa, Publicações A União Editora, 1943.

ALMEIDA Horácio de, *Pedro Américo : centenário de seu nascimento*, João Pessoa, Publicações A União, 1944, 178 pages.

AMAURY-DUVAL, « Chapitre I-Une séance à l'Institut », dans *L'atelier d'Ingres : souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1878.

CARDOSO DE OLIVEIRA José Manuel, *Pedro américo : sua vida e suas obras - biografia do ilustre pintor e literato brasileiro*, [1898], Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943.

CAVALCANTI SIMIONI Ana Paula, *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Thèse de Doctorat en Sociologie, São Paulo, Université de São Paulo, 2004.

CAVALCANTI SIMIONI Ana Paula, « *L'académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900* », dans *Revue maison des sciences de l'homme*, volume 57/58-59/60, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005-8.

HAZELLE René, *Joseph Guichard : peintre lyonnais (1806-1880), disciple d'Ingres et de Delacroix*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

DE FIGUEIREDO E MELLO Pedro Américo, *La Science et les systèmes : questions d'histoire et de philosophie naturelle*, Bruxelles, Gustave Mayolez - Libraire de la faculté de médecine, seconde édition, 1869.

DE FIGUEIREDO E MELLO Pedro Américo, « Discurso proferido na academia imperial das bellas artes em presença de S. M. o imperador no dia 22 de marco de 1870 por ocasião da abertura do curso d'esthetica, história das artes e archeologia pela primeira vez professado no Brasil. » dans *Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*, Firenze, Impresa de l'arte della stampa, 1888.

DELABORDE Henri, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Henri Plon, 1870, p. 201.

DELABORDE Henri, « La collection de tableau de monsieur le comte Duchâtel » dans *Gazette des Beaux-Arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1859.

Dicionário Houaiss da língua portuguesa, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009.

GUBERNATIS Angelo de, *Dictionnaire international des écrivains du jour*, Florence, L. Niccolai, 1891.

LINS DO REGO José, *Pedro Américo*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943.

MACIEL Carlos Roberto, *Exposições gerais da academia imperial e da escola nacional de belas artes: período monárquico – catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*, Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1990.

MELLO JUNIOR Donato, *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) : algumas singularidades de sua vida e de sua obra*, Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983.

OLIVEIRA Claudia, *Construção de uma identidade visual brasileira no imaginário oitocentista*, http://www.dezenovevinte.net/coloquio/resumos_comunicacoes/claudiaoliveira.htm

RIPA Cesare, *Iconologie ou, explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes et des passions humaines, tirée des recherches et des figures de Cesare Ripa*, moralisées par Jean Baudouin, gravées en cuivre par Jacques de Bie, seconde et dernière partie, Paris, Mathieu Guillemot, 1644.

RIPA Cesare, *L'Iconologia e le sue fonti*, pour l'édition de 1603, Bergamo, Università de Bergamo, <http://lartte.sns.it/ripa/testo/index.php?page=ViewDocXPagXSL2&numPB=338&noMeCapitolo=America>

ROSENBLUM Robert, *Ingres*, Paris, Cercle d'art, 1968, pp. 170-172.

ROULIN Jean-Marie, « Corps, littérature et société : 1789-1900 », dans *Corps, littérature et société : 1789-1900*, dir. Jean-Marie Roulin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

SALLES OLIVEIRA Cecília Helena de, MATTOS Claudia Valladão de (org.), *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SOERENSEN Bruno, BADINI MARULLI Kathia Brienza, PLATE Carlos F., CARDOSO Antônio, *O maior extermínio de um povo: visão crítica da guerra do paraguay*, Marília, Editora Arte & Ciência - Editora Empresa Unimar, 2001.

TAVARES CAVALCANTI Ana Maria, *Les Artistes brésiliens et "les prix de voyage en Europe" à la fin du XIX^e siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre eliseu d'angelo visconti (1866 - 1944)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la dir. d'Éric Darragon, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, 1999.

ZACCARA PEKALA Magdalena, *Pedro Américo : vie et œuvre ; son rôle dans la peinture du Brésil au XIX^e siècle*, thèse de doctorat sous la dir. d'Yves Bruand, Université Toulouse II, 1995.

ZACCARA Madalena, *Viver é se aventurar : Pedro Américo de Figueiredo e Mello*, Blog de José Carneiro http://joseliocarneiro.blogspot.fr/2013/05/viver-e-se-aventurar-pedro-americo-de_9343.html

VERON Eugène, GAUCHEREL Léon (dir.), *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, Paris, Librairie de l'Art, n. 4, 1878.

Sílvio Santos da Silva Mártin a obtenu son grade de docteur en Littérature comparée à L'Université de Nice Sophia Antipolis sous la direction de Sylvie Ballestra-Puech. Il a travaillé sur le roman *L'homme qui rit* de Victor Hugo et la peinture de Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Il s'intéresse tout particulièrement à la thématique de la représentation de déformation du corps au XIX^e siècle.