

## Debret et la réception décalée dans les années 1940 de son livre *Voyage pittoresque et historique au Brésil*

Jacques Leenhardt

*Voyage pittoresque et historique au Brésil* paraît à Paris entre 1835 et 1839. Les souscripteurs reçoivent, sous forme de livraisons comprenant six planches et une partie du texte total de plus de 450 pages, un ensemble de 152 planches constituant l'ouvrage entier divisé en trois tomes. Ouverte par Firmin Didot, la souscription qui annonçait la prochaine publication de l'ouvrage de Debret offrait la possibilité d'acquérir un exemplaire comprenant les planches lithographiques en noir et blanc ou en couleur.

170 ans plus tard, je viens de publier la seconde édition de cet ouvrage qui constitue un cas remarquable de réception décalée.<sup>1</sup> Ce sont les différents aspects de ce décalage dont je voudrais analyser la singularité. Pour ce faire, je prendrai appui sur le concept d'« horizon d'attente » proposé par Hans Robert Jaus, afin de décrire la réception de l'œuvre de Debret et de comprendre l'effet que cet ouvrage peut avoir eu à différents moments de l'histoire. Trois dates principales peuvent être retenues : celle de la publication, vers 1840, celle de la traduction et de la publication de l'ouvrage au Brésil, vers 1940, et enfin aujourd'hui.

Comme le note Hans Robert Jaus, la réception d'une œuvre résulte de trois facteurs principaux : « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève ; la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne<sup>2</sup> ».

Examinons donc à quoi correspondent ces trois facteurs dans le cas du *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de J.-B. Debret. Le « voyage pitto-

---

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, (Paris 1834-1839), nouvelle édition avec introduction par Jacques Leenhardt, Paris 2014.

<sup>2</sup> Hans Robert Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, Paris 1990, p. 49.

resque» est un genre bien établi en librairie depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il résulte de la multiplication des récits de voyage rapportés par les voyageurs tels que Cook, Anson, Bougainville ou La Pérouse. Ceux-ci rendent compte des nouvelles découvertes territoriales, souvent situées dans les mers australes, qui apportent au public européen curieux un ensemble de récits et d'informations le plus souvent agrémenté de gravures illustrant aussi bien la faune et la flore que les vêtements et les rituels de populations jusqu'alors inconnues. Principalement publiés en langues anglaise et française, ces récits de voyage, dont le nombre dépasse les trois centaines sur un peu plus d'un demi-siècle, accompagnent une puissante curiosité pour la diversité des mondes et une soif d'exotisme apparemment inépuisable. Le livre de Debret arrive donc, en 1835, dans un marché du livre de voyage dynamique. D'ailleurs, le même éditeur, Firmin Didot, vient de publier avec succès le *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835) du peintre et dessinateur allemand Mauritz Rugendas.

Si l'on se penche maintenant sur la forme et la thématique de ces ouvrages, on note une évolution entre ceux des grands voyageurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, immédiatement issus de l'esprit de découverte des Lumières, et ceux du XIX<sup>e</sup> siècle. Sous l'effet d'une curiosité de plus en plus «romantique», on est insensiblement passé des sobres rapports descriptifs – pour une bonne part attachés à dresser le portrait des terres australes à partir de la flore et de la faune dans un souci d'inventaire, souvent utilitariste et fondamentalement cognitif – à des récits plus romancés s'intéressant aux coutumes et mœurs dans un esprit qui doit souvent beaucoup à Chateaubriand et à la recherche d'un monde primitif et meilleur.

Au regard enfin du troisième critère énoncé par H.R. Jauss, les textes présentés par ces ouvrages qui se multiplient à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle mélangent souvent indistinctement un langage à visée encyclopédique à des récits où le sensationnel exotique et le pittoresque l'emportent parfois sur le sobre devoir de faire connaître.

Dès l'énoncé des caractéristiques principales de cet «horizon d'attente», on perçoit clairement que le livre de Debret s'inscrit en décalage par rapport à ces attentes. Son titre manifeste d'emblée une perspective différente : *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Si le mot «pittoresque» est de nature à séduire le public amateur d'exotisme, en revanche le terme «historique» doit lui paraître très étrange. Comment un ouvrage portant sur le Brésil, pays essentiellement connu alors pour ses Indiens et ses esclaves trimant dans les plantations de sucre, pourrait-il être à proprement parler «historique»? Les populations qu'on appelle alors «sauvages», qu'elles appartiennent au continent africain ou amérindien, sont réputées ne pas avoir d'histoire au sens où l'entend l'Européen cultivé. Le titre donné par Debret à son ouvrage ne peut donc que soulever des interrogations auprès du public lettré.

L'ambiguïté pèse également sur la notion de « voyage » quand on apprend que Debret ne quitta pas la capitale Rio de Janeiro où il séjourna quinze ans. S'agit-il d'un de ces voyageurs en quête d'objets et de paysages inouïs ou d'un botaniste comme Philipp von Martius ou Auguste de Saint-Hilaire, engagé dans une entreprise de description des flores exotiques ? Pour le public, la question se pose évidemment de savoir qui est cet auteur alors inconnu du monde scientifique comme du plus large public des amateurs de « voyages ».

Jean-Baptiste Debret est né en 1768 à Paris où il se forme à l'École des beaux-arts. Parent de François Boucher, le peintre rococo du règne de Louis XV et également de Jacques-Louis David qui le prendra sous son aile durant toute la période révolutionnaire, le Consulat et l'Empire, Debret devient « peintre d'histoire » et accompagne David dans son travail jusqu'à la chute de l'Empire napoléonien. C'est alors que, désormais sans travail à Paris, il part pour le Brésil en 1816 où il restera jusqu'en 1831, chargé avec d'autres artistes français, comme lui pour la plupart anciens jacobins, de créer pour le roi du Portugal en exil dans sa colonie américaine une Académie des beaux-arts. Debret sera le peintre officiel de la cour de João VI puis de l'empereur du Brésil Pedro I, jusqu'à son retour à Paris.

On ne saurait caractériser une telle aventure au moyen du terme « voyage », en tout cas pas comme chez son contemporain Johann Moritz Rugendas, qui passe plusieurs mois au Brésil, puis d'autres au Mexique, d'autres encore au Chili et rapporte de ses pérégrinations une vision exotique et forcément superficielle des pays visités. Debret, qui ne quittera pas la capitale, n'est pas un voyageur. En revanche, comme nul autre, il sera un observateur attentif de la ville de Rio de Janeiro où il réside en contact permanent avec la cour durant les quinze ans de son séjour.

Si les attentes du public éduqué et curieux de l'époque trouvaient difficilement ce qu'elles espéraient d'un ouvrage intitulé *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, elles ont dû être encore plus surprises par la matière traitée par Debret. Sans doute l'auteur a-t-il sacrifié au genre en vogue dans le premier tome de son ouvrage, entièrement consacré aux populations autochtones. Mais pour cette première partie de son livre, étant donné qu'il ne s'est pas déplacé dans les contrées éloignées et parfois dangereuses où résidaient ceux dont il illustre et commente l'existence, ses descriptions et ses dessins sont pour l'essentiel empruntés aux ouvrages de ceux qui ont mené de vraies expéditions dans l'intérieur du pays. Debret déclare d'ailleurs très clairement sa dette à l'égard de ces savants voyageurs, aussi bien pour la composition de ses images que pour l'analyse des rituels, des musiques et des langues. C'est tout juste s'il a pu observer de près quelques Indiens que le hasard avait fait arriver à Rio. S'agissant de ce premier volume, son travail est donc essentiellement de

seconde main, et il s'en ressent. Il est cependant essentiel à l'économie générale de l'ouvrage dans la mesure où il permet à l'auteur de placer dans l'histoire du Brésil contemporain les populations indiennes autochtones que la brutalité de la colonisation avait fait fuir au plus profond des forêts où les Portugais n'osèrent pas trop s'avancer.

L'apport original de l'ouvrage réside en revanche dans la matière qui compose les tomes II et III, consacrés à la vie quotidienne de la capitale. Sur ce terrain, Debret est absolument original et démontre une capacité d'observation et une profondeur d'analyse sans égales dans toute la littérature publiée dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

On peut même dire que l'idée de représenter la vie quotidienne est totalement inédite et presque unimaginable à l'époque. Ce qui surprend d'abord, c'est le point de vue adopté. Debret se positionne là où personne de sa condition n'imaginerait de se placer : dans la rue. C'est assis sur un trottoir, ainsi qu'il se représente lui-même au travail, qu'il croque sur le vif le spectacle insolite des activités variées des habitants de la capitale. Or ce sont les esclaves et les métis qui, pour l'essentiel, occupent l'espace public. Eux seuls travaillent, bâtissent, vendent ou transportent à longueur de journée, concurrencés seulement, dans l'espace partagé de la ville, par les processions et les rituels religieux et politiques.

On a peine à imaginer ce que dut être l'étonnement du public devant ce spectacle inattendu, infiniment étranger à l'horizon d'attente de l'époque tel qu'on peut le reconstruire à partir des « voyages pittoresques » déjà publiés. Debret propose en effet une véritable sociologie de la ville de Rio de Janeiro, en images et en textes, puisque chacune des 152 planches que contient son ouvrage est accompagnée par une longue description explicitant la scène représentée, le pourquoi des gestes, des couleurs ou des tissus.

Ce troisième décalage par rapport aux attentes du public explique sans doute que l'ouvrage n'ait eu aucun succès. On peut d'ailleurs légitimement penser que Debret devait être parfaitement conscient de cette inadéquation, quand on se souvient qu'il ne montra lui-même jamais aux Brésiliens les quelque 800 aquarelles qu'il réalisa sur place et à partir desquelles furent transposées sur la pierre lithographique, après son retour à Paris, les images qui illustrent le *Voyage pittoresque et historique au Brésil*.

Sous ces trois aspects donc, nous pouvons constater un décalage complet par rapport au public et aux « attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient<sup>3</sup> », comme dit H.R. Jauss.

---

3 Jauss, 1990 (note 2), p. 259.

Avant d'en arriver aux circonstances qui vont rendre possible la redécouverte de cet ouvrage, il faut encore préciser de quelle manière l'ouvrage fut reçu au Brésil car ces circonstances nous éclairent sur la possibilité de la réception ultérieure et tardive dont bénéficiera l'ouvrage. Dès que le premier tome consacré à la « caste sauvage » eut été imprimé, Debret envoya un exemplaire d'hommage à la cour où il avait servi pendant quinze ans. Il fut bien accueilli par la commission de l'Institut historique et géographique brésilien qui faisait office de censure. En revanche, lorsqu'il envoya les tomes II et III, la même commission exprima un avis négatif sur l'ouvrage, accusant son auteur de toutes sortes de défauts et concluant son jugement négatif et son rejet par cette phrase sans appel : « Ce volume est de peu d'intérêt pour le Brésil ». La suite des événements illustre jusqu'à la caricature l'erreur des savants historiens !

### La réception et les intérêts des lecteurs

En insistant sur les différents décalages qui caractérisent les conditions de la « réception » de l'œuvre de Debret, j'ai, chemin faisant, fourni les principaux éléments qui permettent d'expliquer son absence de succès. Portant sur une population urbaine et laborieuse, fort éloignée de l'exotisme folklorique qu'on attachait aux Indiens, représentant, en plus, des esclaves africains que la France colonialiste n'avait aucune envie de voir si crânement occuper l'image, l'ouvrage ne pouvait plaire. On ne sait pas exactement combien d'exemplaires furent vendus, mais ce nombre ne doit pas dépasser une ou deux centaines, le reste ayant été apparemment détruit plus tard dans un entrepôt où il avait été conservé.

En revanche, il est indispensable, pour rendre compte de son succès ultérieur, de comprendre la singularité du point de vue qui a présidé à la conception même de l'ouvrage. C'est à cette lumière que s'éclaire son originalité et par conséquent, c'est elle qui explique pourquoi ce livre, irrecevable au XIX<sup>e</sup> siècle, bénéficia d'une actualité toute nouvelle au XX<sup>e</sup> siècle.

### La conception de l'histoire

J'ai déjà souligné l'importance, dans le titre, de la notion de « voyage historique ». Le « voyage » de Debret est en effet historique au sens où il marque une double césure dans le flux du temps historique : pour l'auteur il clôt le cycle de la Révolution française et pour le Brésil il met fin à trois siècles de colonisation portugaise. Les deux événements sont

d'ailleurs étroitement liés puisque ce sont les armées de Napoléon qui chassent la cour portugaise de Lisbonne et l'obligent à s'installer dans sa colonie, ce qui déclenchera le processus d'autonomisation de cette dernière à l'égard de la métropole, transformant la colonie portugaise en royaume puis en empire du Brésil.

Le regard que Debret pose sur la réalité brésilienne dépend entièrement de la « perspective historique » qu'il adopte. Ce qu'il étudie sur le terrain, ce ne sont pas des tribus sauvages réfugiées au fond des forêts mais la ville de Rio comme espace politique et social en mutation. C'est pourquoi l'exotisme habituel à ce genre d'ouvrage s'efface, chez lui, devant la volonté, sans cesse réaffirmée, de dresser un tableau des activités industrielles et des processus politiques qui conduisent à la construction de la Nation brésilienne. Mais ces faits et gestes recueillis avec un soin infini du détail n'ont d'intérêt, aux yeux de l'historien Debret, que dans la mesure où ils sont eux-mêmes constitutifs d'une histoire du progrès. Le lecteur doit être amené à une juste compréhension de chaque élément décrit et analysé grâce à la capacité de l'auteur à les rattacher à une histoire générale du progrès de la civilisation. L'intention de Debret, et la perspective historique dans laquelle elle s'inscrit, consiste à intégrer les mille détails de la vie quotidienne tels qu'il les fait voir au détour des rues de la capitale à une perspective globale, transcendante, bien dans l'esprit des Lumières : le progrès de la civilisation comme horizon du développement de l'humanité. Debret est très clair sur ce point quand il annonce ses intentions : « Je me suis proposé de suivre dans cet ouvrage le plan que me traçait la logique, c'est-à-dire, "la marche progressive de la civilisation au Brésil". »<sup>4</sup>

Debret pense donc d'emblée l'histoire du Brésil qu'il est en train d'écrire et d'illustrer dans le cadre d'une histoire plus générale du progrès de la civilisation humaine. Or l'histoire universelle, telle qu'elle se pratique à l'époque, chez Voltaire ou chez Schlözer, inclut essentiellement les civilisations anciennes : Athènes, Rome, et éventuellement l'Égypte et la Chine. Et ces grands exemples du passé se caractérisent tous par le fait qu'ils reposent sur des empires puissamment structurés autour de pouvoirs autocratiques.

Le processus social et politique auquel assiste Debret est tout différent dans la mesure où il réunit dans un ensemble unique, caractérisé par une quasi-absence d'État, les cultures autochtones amérindiennes, les cultures importées de force d'Afrique et les cultures des différentes émigrations européennes. Comment construire une nation, qui plus est un empire, à partir d'un tel archipel de populations et de cultures hétérogènes ? C'était là une question totalement inédite, immédiatement liée,

---

4 Debret, 2014 (note 1), p. 117.

dans son urgence, au processus d'autonomisation du Brésil par rapport à la métropole européenne. On ne fait plus aujourd'hui de différence entre « histoire universelle » et « histoire générale », mais ce terme eut à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle une certaine importance dans la mesure où c'est sous ses auspices que l'on pensa une histoire intégrant véritablement les prolongements ultramarins de l'Europe.

L'enjeu du *Voyage pittoresque et historique au Brésil* consistait donc à concevoir un ouvrage capable d'articuler l'expérience historique singulière à laquelle assistait Debret – la construction d'une nation – et le fait que cette construction se faisait à partir d'Indiens, d'Africains et d'Européens réunis dans un seul territoire dépourvu de structure étatique. Cette articulation était rendue d'autant plus difficile à penser que, même chez Debret, les préjugés de race étaient encore présents, malgré le dégoût que provoquait chez lui l'institution esclavagiste.

Et pourtant, Debret a trouvé une manière d'expliquer comment cette hétérogénéité était appelée à constituer un tout, une nation dont l'avenir florissant ne faisait pas de doute pour lui. Une telle conviction ne peut qu'étonner, tant il est clair que, pour les acteurs politiques de l'époque, une telle perspective était proprement hors de question. La nécessité avait précipité ces populations ensemble, mais aucun destin ne semblait les inviter à faire œuvre commune. Il nous faut donc nous interroger sur les raisons qui ont permis à Debret d'imaginer un tel destin. Pour ce faire, il convient, je crois, d'accorder toute son importance à la notion d'imitation et à l'efficacité sociale et politique que Debret lui prête.

La possibilité de concevoir l'articulation entre les inégalités raciales et l'unicité du processus national repose sur l'efficacité d'un processus social dont Debret souligne la puissance : l'« imitation ». Inférieures au regard du développement de leurs capacités rationnelles pour des raisons historiques, les populations indiennes et africaines jouissent cependant de la possibilité de rattraper leur retard grâce à leur capacité à s'approprier, par admiration et imitation, les comportements de ceux qui les entourent. Cette théorie de l'admiration-imitation explique comment les comportements de socialisation permettent à une société de se transformer. Elle est fondée sur la dualité que représentent d'un côté la « copie imitative », modalité de reproduction du même, et de l'autre l'« admiration », comme principe de transformation du même par l'imitation de son autre. À travers ce double mouvement de reproduction et d'innovation, qui distingue l'être de l'homme en société, celle-ci parvient à surmonter la contradiction entre son état primitif et un destin civilisé. Condillac est assez précis sur ce point qui fonde son évolutionnisme optimiste :



« Mais la société étant perfectionnée, elle distribue les citoyens en différentes classes, et leur donne différents modèles à imiter. Chacun, élevé dans l'état auquel sa naissance le destine, fait ce qu'il voit faire, et comme il le voit faire. On veille longtemps pour lui à ses besoins, on réfléchit pour lui, et il prend les habitudes qu'on lui donne ; mais il ne se borne pas à copier un seul homme, il copie tous ceux qui l'approchent, et c'est pourquoi il ne ressemble exactement à aucun. Les hommes ne finissent donc par être si différents que parce qu'ils ont commencé par être copistes et qu'ils continuent de l'être ; et les animaux d'une même espèce n'agissent tous d'une même manière que parce que n'ayant pas au même point que nous le pouvoir de se copier, leur société ne saurait faire ces progrès qui varient tout à la fois notre état et notre conduite. »<sup>5</sup>

Les inégalités entre les races ne s'opposent pas victorieusement au développement de la civilisation dès lors qu'on prend en compte le mécanisme anthropologique fondamental de l'« admiration-imitation ». Il faut donc sur ce point imaginer Debret lecteur de l'Abbé de Condillac.

Enfin, pour comprendre la puissance de conviction qui anime Debret dans la réalisation de son projet, on doit imaginer que le peintre historiographe jette sur cette réalité brésilienne un regard dans lequel se trouve concentré l'essentiel de ce qu'il a vécu durant la Révolution française. Les décombres disparates de l'Ancien Régime avaient accouché d'une nation dont la nouvelle cohérence avait fait merveille contre les puissances liguées de l'Europe entière. Cette expérience lui permettait de pressentir, au sein du bouleversement qui avait lieu à Rio, ce que nul n'était à l'époque capable d'imaginer : la naissance d'une nation, métissée telle que nous la connaissons aujourd'hui. Dans sa complexité d'événement à la fois bourgeois et populaire, dans sa capacité à réunir ce que l'Ancien Régime avait si radicalement séparé : les rangs, les états et les classes, la Révolution française, que Debret avait vécue en jacobin engagé, lui ouvrait la compréhension des soubresauts qui agitaient l'espace social et politique de la capitale brésilienne. C'est l'expérience jacobine qui constitue sans doute pour Debret le principe historique et heuristique qui l'éclaire sur ce qui ne pouvait encore être, à l'époque, qu'un rêve : la naissance d'une nation pluriethnique.

Nous disposons maintenant des éléments nécessaires pour comprendre l'étonnante résurrection au xx<sup>e</sup> siècle du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Celle-ci fait partie du lent processus intellectuel par lequel le Brésil entreprend alors de se réapproprier sa propre histoire.

<sup>5</sup> Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des animaux*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris 1821, p. 402.



J'ai rappelé qu'entre 1808 et 1821, le cycle tricentenaire du Brésil colonial s'était clos à la faveur de l'exil forcé de la cour du Portugal dans sa colonie. De là était né, mais sans les violences qui ont accompagné dans la même période la libération des colonies américaines de l'Espagne, un empire du Brésil qui dura jusqu'en 1888. L'année 1891 marque le début de la République fédérale du Brésil en même temps que se clôt l'histoire du Brésil esclavagiste. Le xx<sup>e</sup> siècle s'ouvre donc sur une crise identitaire profonde. La République, aussi bien l'État que la forme constitutionnelle, n'a encore aucune légitimité et de vastes populations d'anciens esclaves libérés restent aux marges d'un système qui se démocratise difficilement. Le vieux monde colonial s'est en quelque sorte survécu à travers l'esclavage tandis qu'une autre partie du pays se lance déjà dans la modernité industrielle. Ces contradictions appellent une réflexion de fond sur l'identité de la nation. C'est dans ce cadre, très grossièrement appelé ici, que prend place la redécouverte du livre de Debret.

Elle va se faire en deux temps : les célébrations du centenaire de l'indépendance du Brésil, en 1922, constituent la première occasion de redécouvrir, et donc de se réapproprier, l'histoire nationale qui s'écrit depuis la fin de l'ère coloniale. Une revue destinée au grand public, *A Revista da Semana*, commence à publier des images extraites du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Symptomatiquement, les premières à être diffusées sont celles qui rendent compte de l'établissement de l'autonomie politique du Brésil par rapport au Portugal. La stabilisation du régime démocratique d'alors, qu'on appelle souvent la « République des bacheliers », favorise un fourmillement intellectuel inédit. À partir des *Journées d'art moderne* de 1922, s'engage une réflexion nouvelle qui porte sur les rapports du pays avec les traditions européennes dont il s'est émancipé tout en cherchant à en enrichir le modèle. Cette prise de conscience donne lieu à une puissante effervescence intellectuelle qui débouche sur une série de publications réfléchissant sur cette crise identitaire : Paulo Prado, *Retrato do Brasil* (1928) ; Sérgio Buarque de Holanda, *Raizes do Brasil* (1936) ; et surtout Gilberto Freyre et son ouvrage majeur, *Casa-Grande & Senzala* (1933).

Dans tous les domaines, en musique, en arts plastiques ou en littérature, dans les sciences humaines de manière encore plus pressante, toute l'activité intellectuelle du pays est à la recherche de la définition de ce qu'est vraiment le Brésil. On s'interroge sur l'être de la nation, résultat improbable d'un processus historique si singulier. Dans ce contexte, une partie de l'*intelligentsia* s'accorde pour réévaluer la part que les cultures autochtone et africaine ont prise dans la construction du pays. Il s'agit là d'un renversement complet. Alors que fleurissent les théories plus ou moins racistes qui, sous l'effet des angoisses que suscite la libération des esclaves, ne voient de salut que dans un « blanchiment » racial du pays,

Gilberto Freyre montre dans *Casa-Grande & Senzala* à quel point, au contraire, le métissage est une tradition déjà ancienne et une singularité hautement intéressante de la colonisation portugaise. Il fait voir combien le mélange des races constitue à la fois une richesse et le destin propre de la nation brésilienne.

C'est dans ce contexte que l'œuvre de Debret est redécouverte et son originalité valorisée. Dans les années 1920–1930, la *Revista da Semana* multiplie en effet les reproductions des planches du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, en donnant à voir, cette fois, les esclaves et même les châtiments qui leur étaient infligés. Cette étape marque la fin du tabou sur la question de l'esclavage comme moment constitutif de l'histoire de la nation brésilienne. Le dernier acte de cette reconnaissance a lieu à la fin des années 1930, lorsqu'un riche collectionneur, Raymundo Castro Maya, va acquérir la majeure partie des aquarelles originales du peintre et les rapatrier au Brésil. Ce terme, «rapatrier», convient assez bien dans la mesure où, dès cet instant, l'œuvre de Debret devient un bien symbolique que le Brésil s'approprie. Certains historiens songent même à faire du Français en exil un peintre «brésilien», tant sa contribution a pris de l'importance dans le débat sur ce qu'est la nation.

On mesure l'oubli dans lequel Debret était tombé en France au fait que, un siècle après leur production, ses aquarelles se trouvaient encore réunies dans leur quasi-totalité dans un coffre chez une de ses lointaines descendantes, M<sup>me</sup> Morize. Raymundo Castro Maya met ainsi la main sur plus de 500 œuvres par l'intermédiaire d'un marchand parisien, Heymann, et restitue ce trésor à un Brésil désormais prêt à le considérer comme un élément fondateur de son identité.

Il aura fallu toute cette préparation qui s'étend sur plus d'une trentaine d'années pour qu'enfin le *Voyage pittoresque et historique au Brésil* fasse l'objet d'une véritable réception dans le pays qui était son objet. En 1940, l'anthropologue Sérgio Milliet traduit et édite l'ouvrage en langue portugaise. Dès lors les éditions se succèdent et l'œuvre de Debret sert de façon massive, à illustrer l'époque du premier Empire et, d'une manière générale, l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle brésilien. Sa célébrité est devenue telle qu'on retrouve ses images non seulement dans les livres d'histoire mais sur des objets quotidiens et que *Voyage pittoresque et historique au Brésil* a fait l'objet de films et d'une adaptation en bande dessinée.

Nous voyons se produire ainsi le dernier acte du processus de fusion des horizons (*Horizontverschmelzung*) que Gadamer décrit dans *Vérité et méthode*. Dans son herméneutique, la fusion des horizons est la condition nécessaire à la compréhension d'un événement ou d'une œuvre du passé. Il faut, explique-t-il, que l'horizon dans lequel l'œuvre a vu le jour fusionne avec celui du présent des interprètes de l'événement. C'est

bien cette fusion qui a lieu dans les années 1940 quand les Brésiliens découvrent (redécouvrent) le livre de Debret. Le paradoxe est toutefois que l'horizon mental qui avait servi à Debret pour comprendre et anticiper la logique de ce qu'il avait sous les yeux, à savoir son expérience de la Révolution française, était par définition étranger à l'ensemble des acteurs de l'époque. En fait, ceux-ci n'étaient pas en situation de se poser la question telle que je l'ai formulée plus tôt : comment fait-on une nation avec des peuples de races différentes et des cultures différentes. L'énoncé de cette question était *a priori* exclu par ce que l'histoire récente de la colonie avait légué aux acteurs de l'époque. Seul un jacobin convaincu pouvait apercevoir dans les soubresauts que traversait le Brésil l'insistance de cette question. En revanche, un siècle plus tard, celle-ci était devenue obsédante pour tous les intellectuels et les politiques de la jeune République.

C'est en ce sens que le dispositif herméneutique de Gadamer interroge la compréhension des œuvres du passé d'une manière qui peut nous intéresser ici. Il souligne que la compréhension n'est jamais un pur acte d'intellection, pas plus qu'il ne dépend simplement d'une correcte méthode d'analyse. Il ne s'agit pas davantage de se transporter par l'esprit dans une réalité autre (*Sich-Verseetzen*) où faire une expérience intime du passé (*Einfühlung*). Le rapport de compréhension se construit, insiste Gadamer, comme un jeu de questions et de réponses, ou encore, comme il l'écrit, «le comprendre lui-même doit être considéré, moins comme une action de la subjectivité que comme une insertion dans le procès de la transmission où se médiatisent constamment le passé et le présent<sup>6</sup>.»

Ainsi les années 1940 brésiliennes, fortement structurées depuis 1937 par la dictature fasciste de l'Estado Novo de Getulio Vargas, oscillaient entre modernité et pouvoir autoritaire, entre l'ancienne dépendance à l'égard de l'Europe et le nouveau pouvoir nord-américain qui allait faire basculer Vargas dans le camp opposé à l'axe germano-nippon. Dans ce contexte troublé, la publication du livre de Debret ne pouvait que réactiver l'interrogation sur l'identité de la nation. La compréhension de l'histoire et de ses mouvements erratiques allait poursuivre son cours par un constant recours aux éléments culturels propres à la nation, ferment permanent d'un nationalisme puissant et capable de s'adapter aux régimes les plus différents. La récupération des traditions culturelles nationales durant les années 1930, un temps mise entre parenthèses par l'envahissement de la culture *yankee* à la fin des années 1940, reprendra le dessus sous la présidence de Juscelino Kubitschek à l'ère de la *bossa-nova*. À partir de 1964, avec la nouvelle dictature qui s'abat sur le

6 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris 1976, p. 130.

Brésil, la culture «tropicaliste» reprendra une fois encore le flambeau qui demeure, jusqu'aujourd'hui, une constante de la vie culturelle brésilienne. Cela aide à comprendre que le *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Debret soit resté, y compris dans les formes de la culture de masse, un classique de la conscience de soi des Brésiliens.