

LE PAPIER PEINT PANORAMIQUE FRANÇAIS, OU L'EXOTISME A DOMICILE

Paul CLAVAL

Département de Géographie
Université de Paris IV - Sorbonne

Résumé : *La production de papier peint se développe surtout en France à partir des années 1750-1760. Entre 1790 et 1865, les paysages – on parle alors de papiers peints "panoramiques" – y tiennent une place importante. C'est une spécialité française. La production de ces panoramas est rendue possible par un certain nombre d'innovations techniques. Le goût pour le voyage "philosophique" et la curiosité romantique pour la nature expliquent l'engouement que connaissent ces immenses fabriques : c'est une façon de pratiquer l'exotisme à domicile. D'autres goûts, et la concurrence de la photographie, expliquent ensuite le déclin du genre. - **Mots-clés :** papier peint; voyage philosophique, romantisme, philosophies de la nature ; reportage, paysage onirique ; exotisme.*

Abstract: *The production of wallpaper developed mainly in France from 1750-1760. Between 1790 and 1865, landscapes – people spoke at the time of "panoramic" wallpapers – formed a significant share of the market. They were a French specialty. The production of these panoramas was made possible thanks to a few technical innovations. The taste for "philosophic" travels and the romantic curiosity for nature explained the success of these very big pictures : it was a way to practice exoticism at home. Later, other tastes and the competition coming from photography explained the decline of these productions.*

Keywords: *wallpaper; philosophic travel, romanticism, nature philosophies ; report, oniric landscape ; exoticism.*

Je visitai un jour d'octobre 2000 l'exposition organisée à Rio de Janeiro pour le cinq-centième anniversaire de la découverte du Brésil par Pedro Cabral. A l'entrée du hall, je fus saisi par le paysage qui s'offrait à moi : un grand panneau accueillait le visiteur ; il représentait une plantation du début du XIX^e siècle (fig. 1). J'étais projeté au cœur d'une autre société, dans un autre temps : tout était centré sur l'habitation du planteur, la *casa grande*, et une hutte d'esclaves (une partie, donc, de la *senzala*). Le *fazendeiro* se reposait à l'ombre d'un pavillon de feuilles. A

quelques mètres de lui, des esclaves noires faisaient sécher le café, que les bateaux qui dansaient sur la mer proche étaient prêts à emporter. A côté de leur modeste chaumière, d'autres esclaves cultivaient des ananas. L'absence d'encadrement, l'échelle des personnages, la vivacité des tons me plongeaient dans une réalité exotique.

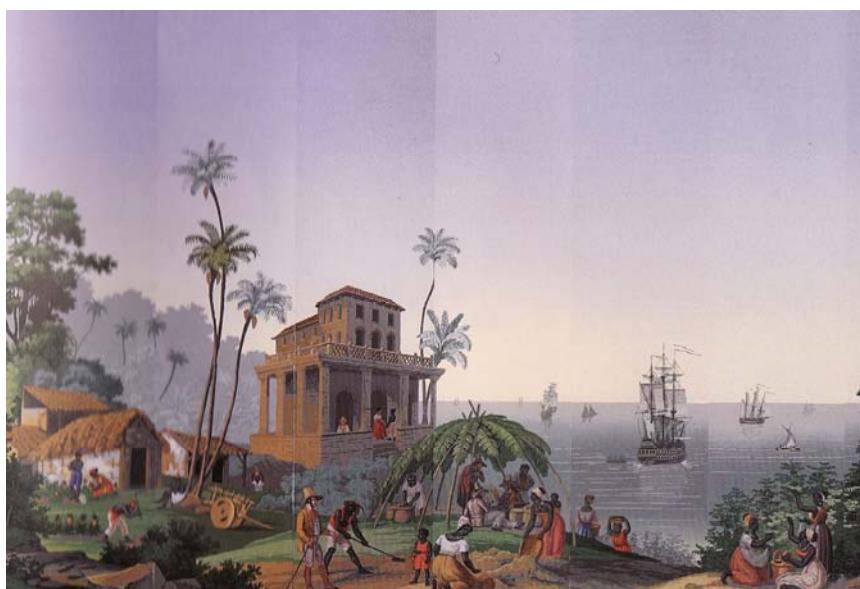


Fig. 1 : Deltail, plantation et cases d'esclaves.

J'appris par la suite que le panneau ainsi présenté était l'une des scènes de l'immense panorama (trente lés de 54 centimètres de large) que la manufacture Zuber, à Rixheim, près de Mulhouse, avait imprimé en 1830. La diffusion en avait été large : "ce sont sans doute des milliers de *Vues du Brésil* qui ont été mises sur le marché" (Jacqué, 2005, p. 83). C'est surtout à Paris que se trouvaient les acquéreurs, mais certains panoramas étaient achetés dans les pays voisins et en Amérique,

"mais il ne semble pas que les *Vues du Brésil* aient eu du succès aux Etats-Unis [...]. L'Amérique du Sud n'est elle-même qu'un faible marché : on ne les y retrouve que très rarement. Mais à la suite de

leur réédition aux XX^e siècle, les *Vues du Brésil* rencontreront un grand succès auprès des représentations diplomatiques brésiliennes, dont ils décorent fréquemment les locaux d'apparat, sans parler de la Sala de los Indios du palais Itamaray, ancien ministère des affaires étrangères brésilien, à Rio de Janeiro" (*ibid.*, p. 85).

Que l'image de leur pays que donne un simple papier peint soit aussi évocatrice pour les Brésiliens d'aujourd'hui, cela paraît étonnant ! Pour l'expliquer, il faut se pencher sur l'histoire du papier peint panoramique, que l'on connaît bien grâce à l'ouvrage qu'Odile Nouvel-Kammerer lui a consacré en 1990, et à l'étude que Bernard Jacqué a publié en 2005 sur le *Brésil panoramique. Papiers peints du XIX^e siècle* (Jacqué, 2005).

Voyage et exotisme

Les grands panoramiques ont constitué, des alentours de 1800 aux années 1960, un des véhicules du dépaysement et de l'exotisme. Parler de celui-ci, ce n'est pas seulement signaler le rôle dans un spectacle ou dans une œuvre d'art d'éléments étrangers : c'est souligner "les émotions provoquées par l'évocation de pays étrangers ou par leur contact, en particulier par certains pays de l'Orient et du Midi" (Praz, 1984:663). En ce sens, l'exotisme est aussi vieux que les voyages. Il explique le succès du *Million* de Marco Polo, puis des *Lettres édifiantes* que les Jésuites envoient depuis Pékin. Il tire parti des Grandes Découvertes, de l'Amérique et fait rêver au bon sauvage. Il est stimulé par la dimension philosophique que prend le voyage au XVIII^e siècle.

Voyage philosophique et exotisme

La curiosité pour les mondes lointains se transforme dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le voyage se vêt d'un nouveau prestige. Il le doit en partie à Jean-Jacques Rousseau. Celui-ci n'a-t-il pas montré, dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, l'immense distance qui séparait le primitif, heureux, mais incomplètement humain, et l'Homme actuel, largement épanoui, mais dans le cadre d'institutions qui le pervertissent ? Pour que l'avenir soit meilleur, il faut apprendre ce qui est arrivé à l'Homme au cours de la longue histoire qui l'a fait tel que nous le connaissons. Comment y parvenir ? En se tournant vers des sociétés

moins évoluées que la nôtre, et où la trace des évolutions anciennes n'est pas encore effacée :

"Supposons un Montesquieu, un Buffon, un Diderot [...] ou des hommes de cette trempe, voyageant pour instruire leurs compatriotes, observant et décrivant, comme ils savent le faire, la Turquie, l'Égypte, la Barbarie [...], le pays des Cafres, l'intérieur de l'Afrique [...] le Mogol, les rives du Gange, les royaumes de Siam, de Pégu et d'Ava, la Chine, la Tartarie et surtout le Japon, puis dans l'autre hémisphère le Mexique, le Pérou [...], enfin les Caraïbes, la Floride et toutes les contrées sauvages ; [...] supposons que tous ces nouveaux Hercules, de retour de ces courses mémorables, fissent ensuite à loisir l'histoire naturelle, morale et politique de ce qu'ils auraient vu, nous verrions nous-même sortir un monde nouveau de dessous leur plume et nous apprendrions ainsi à connaître le nôtre" (Rousseau, *De l'Inégalité parmi les hommes*, note 10).

Pour s'épanouir, la connaissance de l'Homme doit s'appuyer sur des voyages. Les grandes expéditions maritimes que l'Angleterre, la France – mais aussi la Russie – lancent alors se chargent d'une dimension philosophique. C'est déjà sensible chez le Capitaine Cook. Ce l'est plus encore dans le récit que donne Bougainville de sa visite à la Nouvelle Cythère, Tahiti. Au cours de son voyage à l'Île de France, Bernardin de Saint-Pierre est très sensible à la signification du dépaysement ; elle inspire le roman qu'il tire de cette expérience, *Paul et Virginie*. Dans les années 1780, le voyage philosophique devient continental, à l'exemple de Volney parcourant la Syrie, la Palestine et l'Égypte. Les voyages d'Alexandre de Humboldt en Amérique "équinoxiale" confirment la tendance.

Romantisme et exotisme

Le voyage est stimulé par la dimension philosophique qu'il revêt désormais. Il fait réfléchir sur l'homme, les coutumes qu'il adopte, les objets dont il s'entoure. Mais le déplacement ne met pas en jeu que l'intelligence. Il stimule les sens : l'évolution va de pair avec la montée du pré-romantisme en Angleterre et en France, avec le *Sturm und Drang*

en Allemagne. Le choc qui naît du contact avec l'étranger devient plus subjectif :

"La gamme de ces émotions va de la fascination pour des coutumes variées ou bizarres [...], ou pour des passions exaspérées et même monstrueuses [...] à la jouissance d'une vie plus riche et libre de toute contrainte morale. Cette vie, les romantiques et les décadents l'imaginèrent dans un Orient que les rapports des voyageurs leur faisaient supposer plongé dans une atmosphère excitante et voluptueuse" (Praz, 1984:663).

L'incitation au voyage prend une autre dimension. Ce passage de Chateaubriand, qui rappelle par son balayage géographique celui de Rousseau que nous venons de citer, le montre admirablement :

"Il serait trop long de raconter quels voyages je faisais avec ma fleur d'amour : comment, main en main, nous visitions les ruines célèbres, Venise, Rome, Athènes, Jérusalem, Memphis, Carthage ; comment nous franchissions les mers, comment nous demandions le bonheur aux palmiers d'Otaïti, aux bosquets embaumés d'Amboine et Tidor ; comment au sommet de l'Himalaya nous allions réveiller l'aurore ; comment nous descendions les *fleuves saints* dont les vagues épandues entourent les pagodes aux boules d'or ; comment nous dormions aux rives du Gange, pendant que le bengali, perché sur le mât d'une nacelle de bambou, chantait sa barcarolle indienne" (Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, cité par Praz, 1984:664).

Cette nouvelle sensibilité éclate à l'extrême fin du XVIII^e siècle. Le poème de Coleridge *Kubla Khan* (on reconnaît le nom du Grand Empereur Kubilai) paraît en 1797. Le groupe de Coppet rassemble, autour de Mme de Staël, des voyageurs ouverts aux courants nouveaux – Alexandre de Humboldt y est apprécié (Bossi *et al.*, 2006).

Donner à voir, donner à sentir

Le voyage philosophique et le voyage romantique sont motivés par le souci de retrouver dans la nature brute et dans des sociétés profondément différentes des nôtres la vérité première de l'Homme, de ses relations avec la nature et de l'organisation de sa vie sociale. Leur but n'est pas de recenser des terres pour les porter sur une carte. Il est de comprendre

l'altérité profonde des milieux et des Hommes : pour appréhender celle-ci, il faut savoir regarder. Pour rendre sensible ce que l'on découvre, les mots ne suffisent pas : il faut donner à voir des réalités nouvelles. A son retour du Pérou et du Mexique, c'est ce qui pousse Alexandre de Humboldt à rester à Paris : n'est-ce pas là qu'il trouvera le plus de facilités pour publier ses observations ? Il attache un prix particulier aux *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples indigènes de l'Amérique* (1810-1813 ; éd. utilisée, 1989) : ne confrontent-elles pas directement et pour la première fois le lecteur aux documents (le *codex* Felleriano-Remenensis, par exemple, p. 279), aux monuments (la pyramide de Cholula, p. 54) et aux formes du relief (le Chimborazo, vu depuis le plateau de Tapia, p. 200) de l'Amérique hispanique ?

L'élaboration de ces documents implique un circuit complexe. Le *Chimborazo* a été dessiné par Thibaut d'après une esquisse de Humboldt, gravé par Bouquet, à Paris, puis aquarellé. *Le volcan de Cajambé* a été dessiné par Marchais d'après une esquisse de Humboldt, gravé à Paris par Bouquet puis aquarellé. Humboldt mobilise beaucoup de dessinateurs et d'ateliers parisiens ainsi que des compétences à Rome, à Berlin, à Mexico, à Berne, à Stuttgart. Certaines des illustrations sont en couleur : une fois gravées, elles ont été aquarellées à Paris.

Diffuser une image à un grand nombre d'exemplaires est encore difficile dans l'Europe de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle : la chaîne part du voyageur, ou d'un de ses compagnons capable de manier le crayon et dans certains cas, de broser rapidement une aquarelle ; elle passe par un peintre, qui interprète de document ; le graveur l'inscrit dans le cuivre ; un aquarelliste ajoute, éventuellement, la couleur.

Les techniques dont on dispose à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e partagent certaines faiblesses : elles sont lentes ; elles fournissent des vues en noir et blanc ; leur dimension est limitée. Le papier peint permet d'échapper à certaines de ces contraintes.

Le papier peint panoramique : une réponse à la demande d'exotisme

Le papier peint en France

Le papier peint est une innovation anglaise : il trouve acquéreur auprès de ceux qui disposent de revenus suffisants pour vivre plus confortablement que par le passé, mais n'ont pas les moyens de s'offrir les lambris et les tentures des grandes demeures. Son succès vient de l'apparition de classes moyennes. Dès le XVII^e siècle, des fabricants de papiers peints sont actifs à Paris – la dynastie des Papillon, Jean, Jean II, Jean-Michel, s'illustre dans le secteur durant près d'un siècle. A la fin du XVII^e siècle, Daumont propose des motifs chinois, qui annoncent déjà les paysages à venir.

Le goût du papier peint de qualité, du papier velouté (revêtu de poudre de laine) arrive en France à la veille de la Guerre de Sept Ans :

"En 1753, M. de Mirepoix, ambassadeur de France en Angleterre, envoya les premiers papiers veloutés qu'on ait vus à Paris [...]. Personne n'ayant pu parvenir à ajuster, coller et mettre en place ces papiers, le sieur Réveillon en vint à bout et ils firent tant d'effet que les gens de la Cour et les particuliers riches désirèrent en avoir. La guerre de 1756 ayant oté au sieur Réveillon tout moyen de s'en procurer, il imagina [...] de fabriquer lui-même des papiers veloutés et de les établir à des prix inférieurs à ceux des papiers anglais [de sorte] qu'il fut impossible de les faire entrer en concurrence avec ceux de la France après la guerre" (*ibid.*).

Reveillon n'est pas le seul à profiter de la guerre avec l'Angleterre pour se lancer dans la fabrication des papiers peints de luxe. Jean Aubert en fabrique rue Saint-Jacques dès 1759. Un horloger anglais fixé en France et devenu papetier, Jean Arthur, fait de même dans les années 1760. François Robert en produit, à Paris, dans les années 1770. Le papier peint apparaît à Lyon à la même époque : Antoine Richoud débute dans le métier en 1779. Jean-Antoine Ferrouillat crée "vers 1780 un atelier de papiers peints dans l'entreprise familiale de fabrication d'étoffes de soie" (*Var. Auct.*, 2007:98). A Mulhouse, Jean-Jacques puis Nicolas Dollfus inaugurent une manufacture de papiers peints en 1790. Leur entreprise passe à Hartmann Risler en 1795, puis est reprise en 1800 par Jean Zuber. Elle subsiste toujours à Rixheim.

Le papier peint panoramique

C'est dans ce vivier industriel que se développe la production de panoramas. Elle est annoncée dès 1786 par certaines des productions de la maison Arthur et Grenard : une scène de bord de lac évoque à la fois le décor du Hameau de la Reine, au Petit Trianon, et Isola Bella. L'essor se confirme dans les années qui suivent.

Le papier peint s'est d'abord nourri de grotesques, d'arabesques, de fleurs ou de décors chinois. Les techniques sur lesquelles il repose permettent d'aller au-delà : les dessins peuvent couvrir des dizaines de mètres carrés ; ils sont enrichis de couleurs posées en à-plats. Cela limite leur expressivité, mais la chimie naissante assure la fraîcheur et l'éclat des teintes.

Pour avoir vraiment le sentiment du dépaysement, le public demande une confrontation directe avec le paysage ou les groupes humains. Il est fasciné par le panorama. Bruno Foucart le rappelle :

"Le panorama est la manière privilégiée de voir du XIX^e siècle. L'œil du cyclone – car il s'agit bien d'un bouleversement – de la nouvelle vision est au centre d'une circonférence qui découvre un spectacle continu, celui de la nature et des hommes dans leurs perpétuelles inventions et mutations, géologiques, naturalistes, sociologiques, historiques. Les panoramas, ces constructions circulaires, ces nouveaux panthéons dédiés au dieu moderne du savoir, qui s'élèvent bientôt à Londres, à Paris, dans toutes les grandes villes, sont les lieux où un immense public vient voir" (Foucart, 2005:9).

Bruno Foucart ajoute :

"Aux panoramas construits, où le grand public vient s'immerger, s'est ajouté le panorama domestique, celui dont permettent de bénéficier les papiers peints dits "panoramiques" qui introduisent l'univers et l'histoire dans le cadre forcément plus modeste de l'appartement" (*ibidem*).

Les lés dont est composé un panorama ne comportent pas de bordure : ils ne réclament pas de cadre. Ce ne sont pas des fenêtres qui

ouvrent l'espace intérieur de la pièce sur l'extérieur. Ils se présentent comme une réalité immédiate qui donne le sentiment d'être au cœur du paysage : celui-ci vous domine (3 m 25 de haut) ; il vous enveloppe ; les couleurs sont fraîches et gaies.

Les appartements offrent des murs plats. Les surfaces entre ouvertures sont rarement très grandes. Le panorama est divisé en scènes ; celles-ci se raccordent, si bien que l'ensemble peut être présenté comme un tout ; on peut également disposer chaque vue, ou chaque groupe de vues, sur les différents panneaux d'une pièce.

Passer des décors de fleurs et d'arabesques aux panoramas ne va pas sans problèmes. La technique d'impression, qui ne produit que des à-plats, donne des ciels d'un bleu trop uniforme, ce qui nuit au réalisme de la vision. Un progrès permet de tourner la difficulté. L'habitude était de "foncer" préalablement (c'est-à-dire d'appliquer une couche de fond) sur les papiers utilisés : c'était le bleu du ciel. Dans les ateliers de Zuber, l'idée apparaît, dans le courant des années 1820, de "foncer" en deux couleurs, le bleu et le beige. Cela permet d'animer les ciels, dont la couleur change lorsqu'on se rapproche de la ligne d'horizon. L'effet est d'autant plus spectaculaire que les ouvriers mélangent, dans une zone intermédiaire, les deux teintes à la brosse circulaire : c'est la technique de "l'irisage", qui fait passer progressivement du bleu profond du plein ciel au beige des lointains.

L'autre problème est celui du dessin. Pour composer les panoramas, on trouve des peintres qui ont une connaissance directe des monuments de Paris ou de la Suisse et de ses montagnes. Pour les autres pays, il faut partir des dessins des voyageurs, des gravures qui en sont tirées. Dans les années 1810, on commence à disposer de lithographies.

Les techniques du papier peint panoramique sont remarquables, mais elles sont très lourdes. Pour imprimer les *Vues du Brésil*, la manufacture Zuber prépare 1693 planches de 55 cm de large – une série pour chaque couleur. Cela rend difficile, dès les années 1830, la multiplication des productions. D'une édition à l'autre, il faut stocker ces planches. Il est rare qu'on les ait conservées – c'est ce qui rend exceptionnelles les *Vues du Brésil*, puisqu'il est toujours possible d'en faire de nouveaux tirages.

La production des papiers peints panoramiques

La production des papiers peints panoramiques s'épanouit d'abord en province : Jean-Gabriel Charvet a été formé à l'Ecole de dessin de Lyon. Dans les années 1790, il travaille pour deux des fabricants de papiers peints installés dans cette ville, Ferrouillat et Cie, puis Deyrieux frères. Il passe chez Joseph Dufour en 1800. Son inspiration est variée : les *Métamorphoses d'Ovide* permettent d'évoquer les scènes bucoliques à la mode ; *Les Ports français*, d'inspiration plus directement géographique, renvoient aux tableaux alors à la mode de Joseph Vernet ; *Les Voyages du Capitaine Cook, ou les Sauvages de la Mer Pacifique*, qui sortent en 1804 des ateliers de Mâcon, ont une tout autre portée : ils nous placent au cœur du voyage philosophique ; ils offrent des images vraiment exotiques de rivages, de cocotiers et de peuples aux mœurs étranges.

Dès qu'il est installé à son compte, Jean Zuber se lance dans le papier panoramique. Il embauche en 1802 un peintre parisien, Pierre Antoine Mongin. Le Grand Tour a mis à la mode les montagnes, la Suisse et l'Italie : c'est ce que rappellent les *Vues de la Suisse* de 1804, *La Grande et la Petite Helvétie*, qui sortent en 1815 et 1818, et les *Vues d'Italie*, qui datent de 1819. Le goût pour l'Orient s'affirme : il inspire les *Vues d'Hindoustan*, de 1808. Le fabricant doit aussi répondre à des goûts plus classiques, comme le montrent *Les Jardins français* de 1822.

Les fabricants parisiens ne sont pas en reste. En 1818, Jean-Julien Deltil fournit à Velay les cartons de *La Bataille d'Héliopolis ou les Français en Egypte* : la veine orientale et historique est alors séduisante. Elle est encore présente, mais liée à l'actualité, dans *Vues de la Grèce moderne, ou combats des Grecs*, panorama du même artiste sorti en 1826. Jean Zuber tire vite profit du savoir-faire de ce peintre. Il le contacte en avril 1829 par l'entremise de son fils Frédéric. L'affaire est rapidement conclue : Deltil se lance dans la préparation des *Vues du Brésil*, qui sortent en 1830. Deltil travaille alors régulièrement pour Zuber, auquel il fournit des *Paysages de chasse* en 1832, des *Vues d'Amérique* en 1834, des *Courses de chevaux* en 1837.

Un fabricant aussi important que Zuber fait appel à plusieurs collaborateurs. C'est en tant que chimiste qu'Eugène Ehrmann entre à la manufacture en 1826 ; il collabore aussi à la partie florale des panoramas. On lui doit plus particulièrement *Le Décor chinois* (1832),

Isola Bella (1842), *L'Eldorado* (1848) et *Les Grandes Zones Terrestres* (1855). Il a collaboré avec Joseph Fuchs pour *L'Eldorado*. L'équipe mobilisée par Zuber comprend aussi Georges Zibelius, qui est plutôt ornementiste et spécialiste des fleurs.

Les manufactures parisiennes continuent à s'intéresser au panoramique. Le fabricant Farine commercialise un *Guillaume Tell délivre la Suisse* en 1840. Antoine Dury compose pour Delicourt des *Grandes Chasses* qui sont mises sur le marché en 1851, *La Jeunesse*, qui l'est en 1855 et *Les Quatre Ages* qui sont lancés vers 1860. Clerc et Margeridon s'illustrent par *Les Fêtes de Louis XIII*, puis par *Les Chasses Louis XIII* (vers 1845). Desfossé, qui a repris en 1851 la maison Mader, lance *Rêves de Bonheur* en 1850, *L'Eden* en 1861 et *Le Brésil* en 1862. Celui-ci est composé par Joseph Fuchs. Des panoramas plus classiques, sur le thème de la pastorale alpine, sortent aussi, comme *Les Chèvres des Alpes* qu'Eugène Ehrmann et Robert Eberlé composent pour Zuber en 1862.

Les goûts du public évoluent. Les fabricants le savent et adaptent leurs fabrications. Leurs panoramiques relèvent de plusieurs genres : certains se réfèrent à l'Antiquité classique, aux découvertes archéologiques lorsqu'elles sont renouvelées par l'actualité, comme en Egypte ou en Grèce, aux jardins – qu'il s'agisse de l'Eden ou du jardin français – et aux voyages de découverte. Les fabricants qui se lancent dans les panoramiques ont peur de rebuter l'acheteur potentiel par des vues trop minérales, ou par des masses trop monotones de végétation. Ils ont le souci de les animer : en 1812, "Zuber écrit à Pierre Antoine Mongin, son premier dessinateur panoramique : que les figures ne soient pas accessoires [...] et qu'au contraire ce soient elles qui offrent le principal intérêt !" (Jacqué, 2005:22). Les figures sont généralement humaines. Elles sont aussi animales – d'où l'intérêt renouvelé pour les scènes de chasse.

A partir de 1830 à peu près, les fabricants de papiers peints éprouvent plus de difficultés à vendre leurs panoramiques. Pour les rendre plus attractifs, ils essaient plusieurs pistes. Les scènes ont plus de sel lorsqu'elles évoquent l'actualité. Les chutes du Niagara (fig. 2) constituent une des *Vues d'Amérique* que Jean Julien Deltil compose pour Zuber, et qui paraissent en 1834. La scène offre au premier plan, à

gauche, une ligne de chemin de fer, une des toutes premières d'Amérique, où les voitures sont encore tractées par des chevaux. Au second plan, mais encore proche, un vapeur à roues à aube emmène des touristes jusqu'au pied des chutes. Le panoramique vire au reportage.



Fig. 2 : Deltail, les chutes du Niagara.

Ce n'est cependant pas la voie qui finit par s'imposer :

"Les fabricants s'efforcent [...] de renouveler le genre dans deux directions : la première, avec les *Fêtes de Louis XIII* de Clerc et Margeridon, un paysage idyllique où des personnages Louis XIII pratiquent les activités traditionnelles à ce genre de paysage : jeux galants et jeux d'enfants [...]. L'autre tentative se révèle plus spectaculaire : en 1842, *Isola Bella*, chez Zuber, représente la seule nature, mais somptueuse, et réussit à combiner la précision botanique avec une lourde sensualité" (*Var. Auct.*, 2005:65).

C'est ce courant qui l'emporte. Chez Zuber, les cartons viennent d'Eugène Ehrmann et Georges Zibelius. *Le Brésil* (1862) de Jacob Fuchs est de la même veine : le panorama joue sur les plans d'eau, présente en arrière plan des montagnes au profil déchiqueté, et détaille une végétation luxuriante et des oiseaux au plumage coloré et somptueux. Il n'y a plus rien de spécifiquement brésilien :

"Les oiseaux présentés [...], lorsqu'ils sont identifiables, sont rarement originaires du Brésil. L'artiste a choisi des oiseaux de toutes les régions du monde en fonction sans doute de leur valeur esthétique. [...] On reconnaît un faisan doré (*Chrysolophus pictus*) ; comme tous les faisans, il est originaire d'Asie" (Grados, 2005:71-72).

Deux grands panoramiques

Dans l'ensemble de la production, deux panoramas se distinguent par la précision naturaliste de leur présentation et par leur puissance envoûtante : au lieu de l'exotisme déjà usé des Alpes ou de l'Italie, c'est celui de pays neufs qu'ils révèlent : il s'agit des *Voyages du Capitaine Cook* ou *Sauvages de la Mer Pacifique* de Charvet (1804), et des *Vues du Brésil* de Jean Julien Deltil (1830).

Les voyages du Capitaine Cook

Comme dans tous les panoramiques, Charvet juxtapose les scènes : des danses sur le panneau de gauche, dans une nature aérée avec quelques beaux arbres d'ombrage ; une baie, avec au fond les vaisseaux de Cook à l'ancre, et au premier plan, une foule indigène assemblée pour les observer ; une autre baie, avec des pirogues, et au premier plan, des indigènes qui récoltent des fruits, et d'autres qui luttent ; un petit plan d'eau, avec en arrière-plan plusieurs types d'habitations indigènes, et en avant, une danse rapide.

La composition d'ensemble est rythmée par la disposition des frondaisons, alternativement de grands feuillus et de cocotiers, par le thème récurrent des plans d'eau, et par l'extraordinaire profusion des personnages indigènes.

Le lancement des "Vues du Brésil"

Les *Vues du Brésil* nous sont beaucoup mieux connues grâce aux études dirigées par Bernard Jacqué et publiées en 2005. La correspondance entre la maison Zuber et Deltil fait suivre pas à pas la fabrication. Le Brésil est à la mode : une mission artistique est organisée en 1816 par l'Académie des Beaux-Arts à la demande de João VI ; elle doit moderniser l'enseignement artistique dans le pays où il a trouvé

refuge en 1808 ; elle comporte des peintres, Nicolas-Antoine Taunay et Jean-Baptiste Debret. Celui-ci dessine tout ce qu'il voit, les spectacles de la rue, les costumes, la ville. Il séjourne au Brésil jusqu'en 1831. L'édition de ses dessins est lente : les trois volumes de son *Voyage pittoresque et historique* ne sont publiés que de 1835 à 1839. Ce n'est pas d'eux que Deltail a pu s'inspirer, même si la Mission a déjà attiré l'attention sur le Brésil et l'a fait connaître.

Le chargé d'affaire russe à Rio de Janeiro est un Allemand, Georg Heinrich von Langsdorff. C'est lui qui recrute un jeune compatriote, Johann Moritz Rugendas, issu d'une famille de peintres d'Augsbourg, pour servir de dessinateur scientifique à l'expédition qu'il prépare dans l'intérieur. Rugendas arrive en 1822, séjourne plus longtemps que prévu à Rio, visite Recife, part pour le Minas Gerais en 1824, se brouille avec Langsdorff, rentre en Europe et débarque au Havre en 1825.

Johann Moritz Rugendas rend visite à Humboldt, qui le conseille pour l'édition des 500 dessins qu'il rapporte. Humboldt lui recommande ce qui se fait de mieux : les lithographies tirées de ses cartons sont réalisées chez l'imprimeur Godefroy Engelmann par un lithographe (Rugendas lui-même, mais plus souvent, Louis Bisebois, Richard Bonnington, Alexis Victor). Sur certaines planches, les figures sont redessinées par Victor Jean. La chaîne est plus courte, mais la mise en œuvre demeure lente : Le *Voyage pittoresque dans le Brésil* que Rugendas publie sort en vingt divisions, réparties en quatre livraisons, échelonnées entre 1827 et 1835 : il a fallu dix ans pour réaliser l'ouvrage (Rugendas, 1835).

Comme Jean Zuber est actionnaire de l'imprimerie Engelmann, Deltail peut consulter, en dehors des lithographies déjà publiées, l'ensemble des dessins de Rugendas : Frédéric Zuber écrit à son père le 9 avril 1829 : "Les voyages de Rugendas offriraient des matériaux bien précieux à Deltail qui donneraient beaucoup de la nouveauté au travail du paysage" (*in Varii Auctores*, 2005:88).

La composition des "Vues du Brésil"

Les *Vues du Brésil* que Zuber lance en 1830 sont composées de 30 lés, soit 16 m 20 de long sur 3 m 25 de haut. Elles s'articulent en sous ensembles. Comme l'explique Deltail, on trouve de gauche à droite les

scènes suivantes : 1. Ville de Rio de Janeiro prise de l'Eglise de Notre Dame de Gloire ; chasse au taureau sauvage (6 lés) (fig. 3) ; 2. Rencontre d'Indiens et de voyageurs Européens (4 lés) (fig. 4) ; 3. Vue d'une forêt vierge du Brésil ; chasse au crocodile ; pont de lianes ; usages des indiens (5 lés) ; 4. Chasse au tigre (2 lés) ; 5. Marche d'un convoi (3 lés) ; 6. Combat d'indiens et de soldats brésiliens escortant le convoi (4 lés) ; 7. Plantation. Habitation de nègres (4 lés) ; 8. Haute mer, vaisseau américain, bâtiments (3 lés) (fig. 1).

Les scènes au centre des *Vues du Brésil*, celles qui se déroulent dans la forêt vierge (fig. 4), situent le spectateur dans un milieu qui est assez aéré pour ne pas être oppressant, mais où il se sent enfermé ; sur la droite (fig. 1) et sur la gauche (fig. 3), le panorama fait plus de place au ciel, aux nappes d'eau, à l'océan : il ouvre sur des horizons illimités.

Deltail se montre à la fois fidèle et infidèle à Rugendas : fidèle, parce qu'il reproduit presque à l'identique beaucoup des lithographies de celui-ci, mais infidèle, car il les recombine à sa guise.

Le premier tableau, celui qui occupe les 6 premiers lés à la gauche du panorama (fig. 3) combine une vue de Rio, au second plan, et une scène de chasse au taureau sauvage, au premier plan. Celle-ci reproduit à l'identique une partie de la lithographie intitulée *Campos des bordos du Rio das Velhas dans la province de Minas Geraës* (fig. 5). L'essentiel de la vue de Rio s'inspire de la *Vue de Rio prise de l'Eglise Notre-Dame de la Gloire*, mais la figure a été inversée : l'aqueduc de la Tijuca est à droite au lieu d'être à gauche, et la colline du Castello à l'inverse ; le fond du panorama n'a rien à voir avec celui de la lithographie. Il évoque les hauteurs du massif de Tijuca. Deltail combine ainsi une vue prise vers l'Ouest, mais qu'il inverse, à une vue prise vers l'Est !

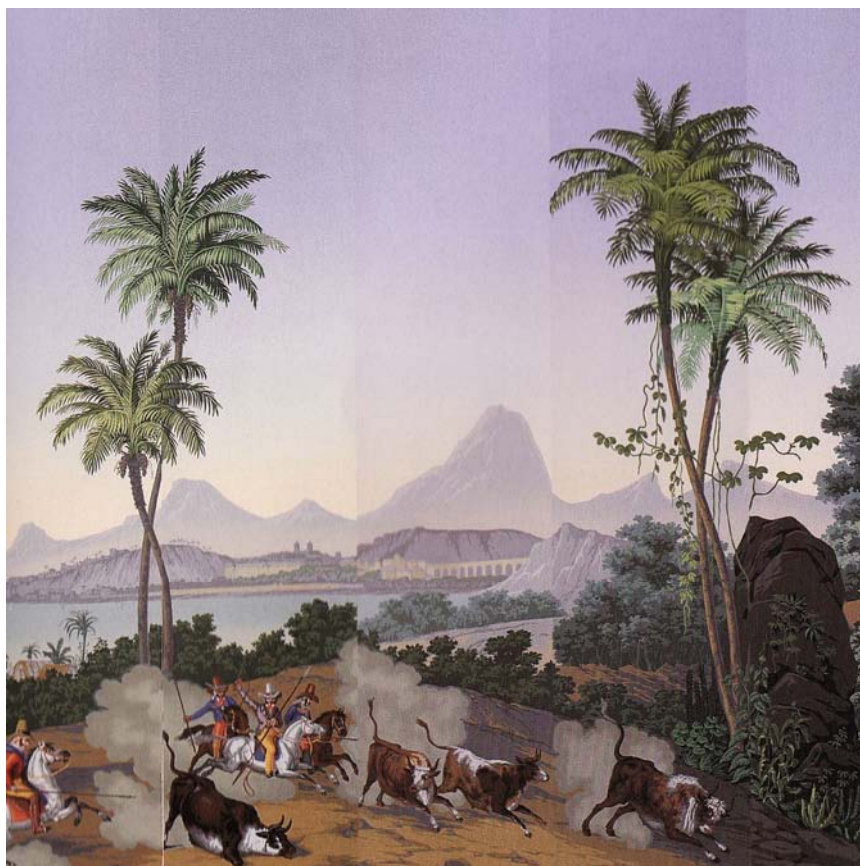


Fig. 3 : Deltail, la ville de Rio.

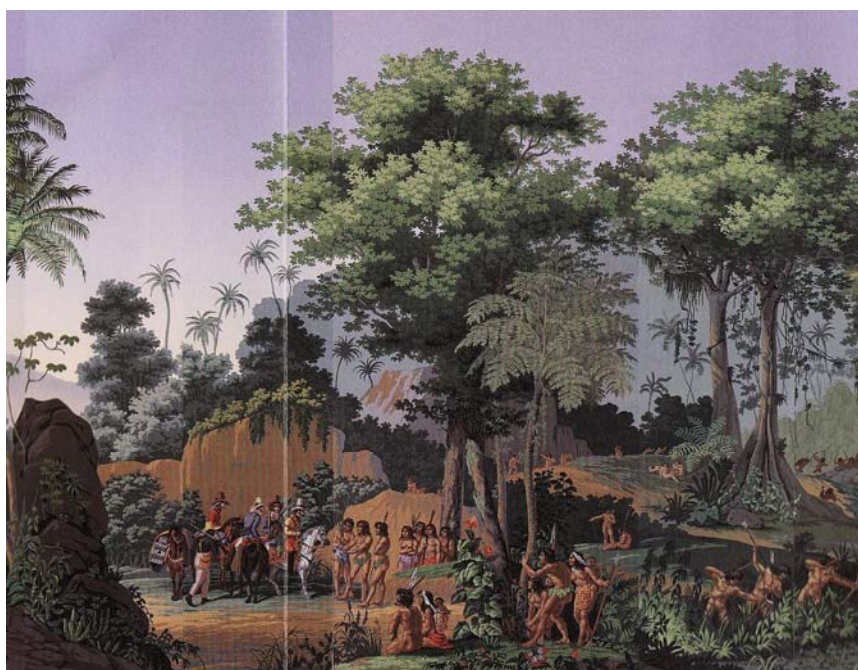


Fig 4 : Deltail, rencontre de voyageurs et d'Indiens.

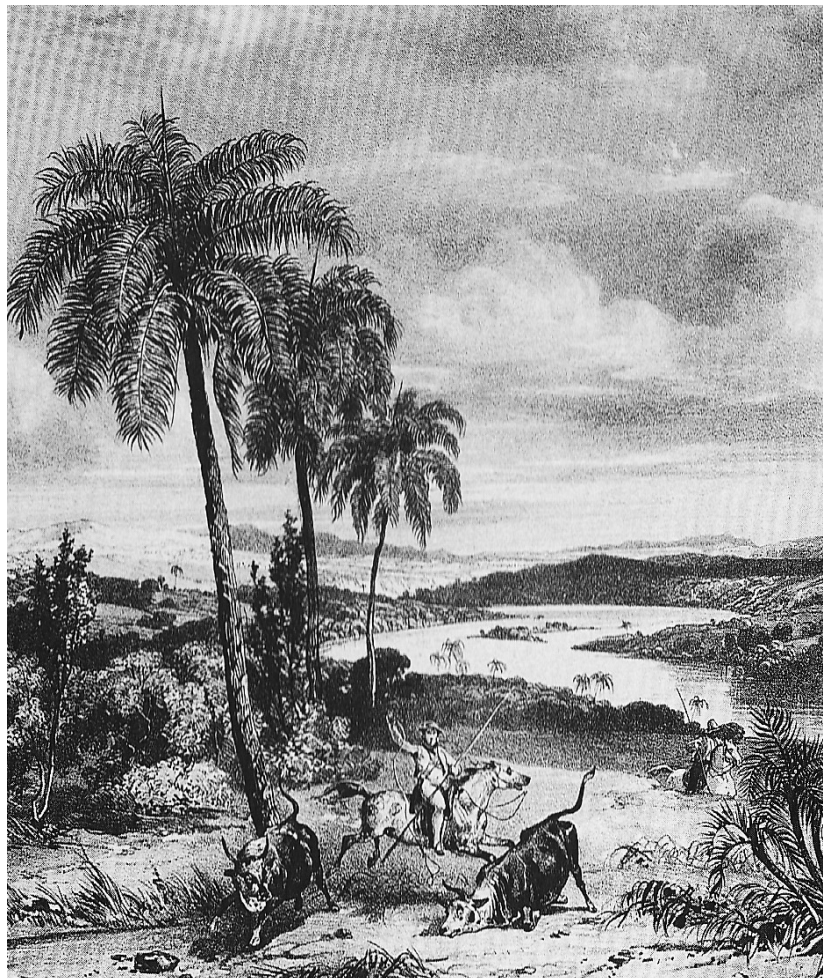


Fig. 5 : Rugendas, chasse au taureau.

Cette liberté est indispensable pour donner de l'unité au panorama. Le 29 mai 1829, Deltil écrit à Zuber :

"Je crois par la disposition des masses et des grandes lignes du paysage avoir vaincu une très grande difficulté qui était de

rassembler dans un même cadre et sur un même tableau des sujets très opposés et de pouvoir introduire par ce moyen un grand nombre de figures et d'animaux" (Lettre de Deltail à Zuber, 29 mai 1929, in *Varii Auctores*, 2005: 88).

Et il poursuit :

"Une seule difficulté existait et je vous avance qu'elle m'a longtemps embarrassé et que je ne m'en suis pas tiré sans peine, c'était comme je vous l'ai dit de réunir un grand nombre de figures et de costumes variés, des animaux féroces et des animaux domestiques, des anthropophages et des Européens, des vaisseaux à la voile et forêts vierges, des combats, des chasses et des plantations où l'on verra des nègres et des négresses occupés à des travaux paisibles" (Lettre de Deltail à Zuber, 29 mai 1829, in *Varii Auctores*, 2005:89)

Deltail connaît son métier de peintre : il a fait une composition. Ce qu'il tire de Rugendas, ce sont les détails qui créent l'ambiance :

"Il y aura des détails intéressants à tirer des planches de Rugendas. Pour les arbres & plantes du pays, de la forêt vierge & des costumes" (Lettre de Frédéric Zuber à Jean Zuber, 9 avril 1829, in *Varii Auctores*, 2005:88).

Le charme de l'œuvre tient à la fois à l'équilibre des masses, à la puissance de la végétation, et à la multiplicité des scènes. Deltail insiste sur ce point :

"Il ne suffit plus, au temps où nous sommes, de représenter des vues de paysage et de monuments, il faut parler à l'imagination, il faut de l'action, du mouvement, et que tout l'intérêt se porte sur les figures qui sont toujours le sujet principal malgré le titre de l'ouvrage qui n'annonce que du paysage" (Lettre de Deltail à Zuber, 29 mai 1829, 2005:89).

Rugendas était un dessinateur. Y avait-il aussi quelques aquarelles dans la collection qu'il avait déposée chez Engelmann ? Rien ne l'indique. Le travail de Deltail est sérieux – il en a conscience lorsqu'il dit, parlant du panorama : "Ensuite, il n'est pas sujet de fantaisie, lesquels ordinairement passent comme les modes" (Lettre de Deltail à Zuber, 29 mai 1829, 2005:89). Mais ce qui est de fantaisie, c'est le jeu des masses, ce sont les couleurs. Ce sont elles, tout autant que les détails

ethnographiques ou pittoresques des scènes, qui font naître un sentiment de dépaysement : ceux qui s'entourent de ces panoramas font ainsi l'expérience de l'exotisme.

Panoramiques et exotisme

La construction de l'autre, qui constitue le thème central de l'exotisme, trouve dans le papier peint panoramique un support à la fois privilégié et limité. A la date où il apparaît, il constitue le moyen le plus efficace – et d'un prix qui reste raisonnable, 60 Francs pour les *Vues du Brésil* – pour rendre sensible la nature et les scènes de la vie locale. Le choix de couleurs limité sur lequel il repose donne au tableau une fraîcheur et une naïveté qui contribuent au dépaysement.

Le panorama crée un sentiment d'intimité avec la nature vierge, avec les animaux, avec les fleurs, avec les populations locales, qu'elles soient d'origine européenne ou indigène. Mais il ne se consulte pas comme une revue, dans la discrétion et dans la solitude ; il doit donc être composé avec retenue. Les Tahitiennes du Voyage du Capitaine Cook ne sont pas nues. Les danses sont gracieuses : l'érotisme reste discret.

Le dépaysement naît d'abord de la flore et de la faune. Il s'exprime dans les activités représentées : on chasse aussi en Europe – c'est même un des motifs les plus fréquemment repris – mais pas le taureau sauvage ; on découvre la plantation, et à travers elle, les esclaves noirs. L'exotisme naît du sentiment d'immersion dans une réalité nouvelle qu'il suscite.

Faire du panoramique un reportage d'actualité risquait de le rendre rapidement démodé, comme l'ont vite compris les manufacturiers. La discrétion dont il convenait de faire preuve dans les scènes choisies les privait de piquant. Dans les années 1850 et 1860, c'est sur la singularité des formes et des couleurs que l'on insiste – fleurs et oiseaux. Les panoramas reflètent de plus en plus une réalité rêvée.

Annexe technique

La production de papier peint se situe à la limite de l'artisanat et de l'industrie. On apprend, dans le courant du XVIII^e siècle, à rabouter les feuilles de papier pour en faire des rouleaux assez longs pour servir de lés qui couvrent les murs du haut en bas. Il vaudrait évidemment mieux disposer de rouleaux beaucoup plus longs – mais leur mise au point n'intervient qu'entre 1826 et 1830, à la manufacture Zuber de Rixheim ; c'est pour les *Vues du Brésil* qu'ils sont utilisés pour la première fois.

L'impression en couleur se développe aux XVII^e et XVIII^e siècles par suite de la mode des indiennes : les élégantes raffolent de ces cotonnades aux couleurs gaies qui viennent des Indes. Elles se vendent si bien que les manufacturiers européens se lancent dans leur fabrication. Les tissus importés des Indes étaient décorés à la main, par pinceautage. Les manufacturiers européens travaillent d'abord à la cire. Plus tard, ils ont recours à des planches qui sont pressées sur le tissu après avoir été empreintes de couleur. Ces planches sont faites de trois couches, deux d'un bois tendre (le sapin souvent), collées à contre-fil, et la troisième d'un bois dur fruitier, que l'on évide pour ne laisser que la plage correspondant à la couleur que l'on veut obtenir. On n'imprime que des à-plats. Il faut autant de planches que de couleurs – ce qui explique que le procédé soit lent et coûteux, à la limite de l'artisanat, qui mobilise des métiers délicats, celui du graveur qui prépare les planches, et celui de l'ouvrier qui les enduit de couleur et les presse sur l'étoffe. Mais il y a de l'argent à gagner : la manufacture d'indiennes se développe en Angleterre et dans la Suisse du Nord-Est, d'où elle glisse, grâce aux solidarités calvinistes, vers Mulhouse et Montbéliard (la fortune des Peugeot s'est d'abord construite dans les indiennes). La mode des tissus de soie a conduit au développement de techniques d'impression analogues dans la région lyonnaise, dans le Haut-Beaujolais en particulier.

La production du papier peint repose sur les mêmes techniques que l'impression des indiennes. Les registres du Conseil d'Etat le disent : "La liberté de fabriquer des indiennes accordée à cette époque attira une multitude d'artistes et d'ouvriers étrangers qui furent indistinctement employés dans les manufactures d'indiennes et dans celles de papiers peints" (Archives de France F 12 1477, Extrait des registres du Conseil d'Etat, cité par *Var. Auct.*, 2007:222).

La géographie de l'industrie des papiers peints est ainsi fixée dès les débuts de l'époque révolutionnaire : Paris, qui constitue le grand marché (avec une concentration marquée rue du Faubourg Saint-Antoine), la région lyonnaise et

Mulhouse, où l'impression sur coton ou sur soie a ouvert la voie. Lyon et Mulhouse sont précocement dotées de bonnes écoles de dessin, indispensables à l'essor des industries locales. Orléans ou Bordeaux ne jouent qu'un rôle épisodique.

Les relations entre les trois foyers principaux sont constantes. Dans le domaine du papier peint, Dufour installé à Lyon chez Ferrouillat dans les années 1780, s'associe à Deyrieux en 1794, migre pour Mâcon en 1797, puis s'installe à Paris en 1808. C'est là qu'il trouve une partie des collaborateurs indispensables à son travail. Oberkampf, d'abord graveur et coloriste à Mulhouse, installe sa propre manufacture d'indiennes à Jouy-en-Josas en 1759. Il y développe une technique d'impression à partir de planches de cuivre gravées qui accélère les fabrications. Les toiles de Jouy ont des motifs paysagers : le matériau est plus noble que le papier, mais le procédé de production (monochromie, grande feuille de cuivre) est plus efficace que le travail à la planche que réclame le papier peint : pour couvrir un mur, la toile de Jouy ne coûte pas plus cher qu'un papier peint, mais elle n'a pas la même richesse de formes et de couleurs. De Mulhouse, Jean Zuber a des relations constantes avec Paris, son marché principal.

Bibliographie

Besse, Jean-Marc, 2003, *Face au Monde : atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer.

Bossi, Maurizio, Hoffmann, Anne, Rosset François, (dirs.), 2006, *Il Gruppo di Coppel e il viaggio*, Florence, Olschki.

Debret, Jean-Baptiste, 1834-1839, *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un Artiste Français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831*, Paris, Firmin Didot, 3 vol.

Foucart, Bruno, 2005, "Rio de Janeiro ou la nouvelle et différente Athènes", in *Varii Auctores, Brésil panoramique. Papiers peints du XIX^e siècle*, op. cit., pp. 7-15.

Grados, Pierre, 2005, "Le panoramique *Le Brésil* du point de vue de l'ornithologie", in *Varii Auctores, Brésil panoramique. Papiers peints du XIX^e siècle*, op. cit., pp. 71-81.

Humboldt, Alexandre de, 1810-1813, *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, Paris, Schoell, 2 vol. ; réédition Nanterre, Editions Erasme, 1989.

Jacqué, Bernard, 2005, "1830-1862, d'un Brésil à l'autre : deux papiers peints panoramiques, deux visions et deux visages décoratifs", in *Varii Auctores, Brésil panoramique. Papiers peints du XIX^e siècle*, op. cit., pp. 17-84.

"Lettres de Jean-Julien Deltit à la manufacture Jean Zuber et Cie", in *Varii Auctores, Brésil panoramique. Papiers peints du XIX^e siècle*, op. cit., pp. 89-91.

Nouvel-Kammerer, Odile, 1990, *Papiers peints panoramiques*, Paris, Flammarion, 333 p.

Praz, Mario, 1984, "Exotisme", *Encyclopædia Universalis*, vol. 7, pp. 663-664.

Rousseau, Jean-Jacques, 1755, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Paris.

Rugendas, Johann-Moritz, 1835, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, Engelmann et Cie, 1835.

Varii Auctores, 1971, *Les Décors panoramiques de Zuber*, Rixheim, Société Zuber et Cie, 59 p.

Varii Auctores, 2005, *Brésil panoramique. Papiers peints du XIX^e siècle*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Editions Monelle Hayot, 95 p.

Varii Auctores, 2007, *Art et artistes du papier peint en France. Répertoire alphabétique*, Paris, Courguff-Gradenigo et Arts Décoratifs, 288 p.

p.claval@wanadoo.fr