

LES REPRÉSENTATIONS DE L'ESCLAVAGE DANS LES GRAVURES DES RELATIONS *VOYAGE PITTORESQUE ET HISTORIQUE AU BRÉSIL* DE JEAN- BAPTISTE DEBRET ET *DEUX ANNÉES AU BRÉSIL* DE FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD

ANA LUCIA ARAUJO

Université Laval

Résumé. Cet article analyse et compare quelques gravures de *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834) de Jean-Baptiste Debret (1768–1848) et *Deux Années au Brésil* (1862) de François-Auguste Biard (1799–1882) représentant l'esclavage dans ville de Rio de Janeiro au XIX^e siècle. Les différentes représentations des esclaves afro-brésiliens dans la ville de Rio de Janeiro sont mises en relation avec les passages du texte auxquels elles font référence. Cet examen nous permettra de démontrer que les gravures produites par les deux artistes sont non seulement étroitement liées à leur relation avec le pouvoir monarchique de l'époque mais également en rapport avec le format de deux ouvrages et aussi révélatrice de la vision française du Brésil au XIX^e siècle.

Abstract. This paper analyzes and compares some engravings, representing slavery in Rio de Janeiro during the nineteenth century, found in *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834) by Jean-Baptiste Debret (1768–1848) and *Deux Années au Brésil* (1862) by François-Auguste Biard (1799–1882). The different representations of Afro-Brazilian slaves in the city of Rio de Janeiro are compared to excerpts of the texts related to the images. This analysis allows us to demonstrate that the engravings produced by both artists are not only in connection with their relationship with monarchic power during this

Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies, Vol. 30, No. 59 (2005): 161–183

period but they are also related to the format of the books revealing a certain French vision of Brazil in the nineteenth century.

Fermée à l'étranger jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la ville de Rio de Janeiro commence à attirer l'attention des voyageurs à partir du début du XIX^e siècle, lorsque la cour portugaise, menacée d'être envahie par l'armée de Napoléon Bonaparte, quitte le Portugal.

Notre article analyse et compare les représentations de l'esclavage à Rio de Janeiro dans quelques gravures des relations *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834) de Jean-Baptiste Debret (1768–1848) et *Deux Années au Brésil* (1862) de François-Auguste Biard (1799–1882).¹ Notre choix est justifié par le fait que ces deux relations de voyage sont les seules publiées par des artistes français en France au XIX^e siècle.²

La relation de voyage de Jean-Baptiste Debret, très étudiée comme source documentaire, a intéressé jusqu'à présent principalement les historiens, les ethnologues et les anthropologues (Naves 1996, 44), principalement en ce qui concerne les représentations des Amérindiens et des esclaves du Brésil au XIX^e siècle. Parmi les études les plus récentes, nous citons celles de Marie-Monique Bernard, de Jeanine Potelet, de Mario Carelli et de Rodrigo Naves. Toutefois, la relation de voyage de François-Auguste Biard n'a pas fait encore l'objet d'une étude minutieuse. Cette disparité peut être attribuée en partie au fait que les lithogravures de l'ouvrage de Debret sont marquées par leur caractère descriptif et, pour cette raison, sont considérées comme fidèles à la réalité brésilienne de l'époque. En contrepartie, nous pouvons supposer que les gravures de la relation de voyage de Biard, caractérisées par leur approche narrative, ont été associées au genre humoristique³ et donc négligées, car certaines d'entre elles se rapprochent de la caricature.

Au cours de l'analyse des gravures choisies nous chercherons à identifier la prédominance du récit, de la description et du commentaire. Pour Louis Marin, le récit et la description sont les deux grandes modalités du discours : "D'un côté donc, avec la description, nous avons un regard hors point de vue, synoptique qui embrasse et comprend un ordre stable des lieux [...] D'un autre côté, avec le récit, nous avons le regard d'un voyageur, d'un déplacement, en procès

d'espaces et d'itinéraires, une occupation successive de points de vue que des parcours orientés lient les uns aux autres" (Marin 1994, 209).

Nous examinerons également les principaux éléments formels des gravures, en identifiant la hiérarchie selon laquelle ils sont organisés dans la composition. Les gravures seront confrontées aux passages du texte auxquelles elles font référence pour comprendre leur rôle par rapport au texte qu'elles accompagnent. Cette étude comparative nous permettra de démontrer que la manière dont les deux artistes représentent l'esclavage est non seulement étroitement liée à leur relation avec le pouvoir monarchique de l'époque mais également en rapport avec le format des deux ouvrages et aussi révélatrice de la vision française du Brésil au XIX^e siècle.

Rio de Janeiro : Le contexte historique et artistique au début du XIX^e siècle

Les guerres napoléoniennes, menées en Europe depuis la fin du XVIII^e siècle, contribuent indirectement à transformer le Brésil pendant la première décennie du siècle suivant. Par suite du blocus continental décrété par Napoléon en 1806, pour empêcher le commerce des nations européennes avec la Grande-Bretagne, le Portugal reste tiraillé entre la France et l'Angleterre : "Par l'alliance anglaise était assurée la conservation des domaines d'outre-mer, grâce à la suprématie maritime des Britanniques, mais la métropole était alors en danger; à l'inverse, l'alliance française eût épargné au Portugal le danger d'invasion, mais elle signifiait la perte des colonies" (Bennassar et Marin 2000, 182).

Le choix du Portugal de maintenir son autorité dans les colonies d'outre-mer est une mesure de survie, car le Brésil est responsable de la production d'une grande partie des matières premières. En pleine révolution industrielle, le transfert de la cour portugaise au Brésil favorise le commerce avec l'Angleterre. Effectivement, les Britanniques obtiendront du Portugal, non seulement l'ouverture des ports brésiliens, mais aussi des conditions de commerce privilégiées avec la colonie portugaise.

Partie le 29 novembre 1807 et escortée de bateaux anglais, la cour débarque au port de Salvador à Bahia en janvier 1808, puis s'installe à Rio de Janeiro quelques mois plus tard. Cet afflux migratoire con-

sidérable provoque évidemment une augmentation subite de la population.⁴ L'appareil d'État portugais se reproduit au Brésil avec l'instauration des institutions comme le Trésor royal, le Tribunal supérieur de justice (*Desembargo do Paço*), la Cour d'appel (*Casa de Suplicação*) et l'Intendance générale de police (Bennassar et Marin 2000, 186).

D. João VI fonde également la Banque du Brésil et de nombreuses institutions à caractère scientifique et culturel : l'imprimerie royale, le théâtre royal, le jardin botanique et le musée royal. Après l'arrivée de la cour, le pacte colonial est rompu avec le décret de l'ouverture des ports aux "nations amies", condition imposée par l'Angleterre en échange de son soutien au Portugal devant la menace d'invasion française. L'ouverture commerciale à l'étranger encourage davantage les commerçants, les voyageurs, les scientifiques, les naturalistes et les artistes européens à se rendre au Brésil. Armelle Enders a remarqué à quel point la diversité des voyageurs—au premier chef, les artistes et les hommes de science—a créé un intérêt sans précédent pour l'ethnographie, la faune et la flore du pays :

Le botaniste français Auguste de Saint-Hilaire parcourt Rio de Janeiro et les provinces voisines entre 1816 et 1822. La princesse autrichienne Leopoldina, qui épouse en 1817 Dom Pedro, héritier de la Couronne portugaise, arrive au Brésil avec plusieurs artistes et scientifiques. Partent ainsi à la découverte des mœurs, de la flore et de la faune brésiliennes, le peintre Thomas Ender et les naturalistes bavarois Karl Friedrich Von Martius et Johann Baptist Von Spix. Le médecin allemand Langsdorff, consul général de Russie à Rio de Janeiro, fait de sa propriété *fluminense*, la Fazenda Mandioca, un lieu où se croisent et séjournent le peintre Rugendas, Saint-Hilaire, Spix et Martius, et les savants de passage. (Enders 2000, 106)

En 1815, le Brésil acquerra le statut de royaume, et la ville de Rio de Janeiro deviendra la capitale du Royaume-Uni de Portugal, Brasil et Algarve. Après la débâcle de Napoléon et la mort de la reine Dona Maria en 1816, le prince régent sera proclamé roi D. João VI du nouveau royaume du Portugal, Brésil et Algarve.⁵

Bien que les artistes, voyageurs, naturalistes et commerçants installés à Rio de Janeiro après l'arrivée de la cour soient de toutes les

nationalités, la présence française est très prononcée et cela répercute sur les mœurs et les coutumes de la population de la ville. Objet de description des relations de voyage du XIX^e siècle, la rue d'Ouvidor est le symbole de la francisation des coutumes et de la mode à Rio, comme le remarque Armelle Enders : “Rua do Ouvidor, l'aristocratie carioca peut s'habiller à la française, manger à la française, mais aussi lire et penser en français” (Enders 2000, 207).

Avec la révolution constitutionnelle de 1820 qui a lieu au Portugal, le roi D. João VI quitte le Brésil et y laisse son fils D. Pedro comme prince régent. En 1822, la ville de Rio de Janeiro devient la capitale d'Empire d'un État-nation indépendant et le prince D. Pedro devient l'Empereur D. Pedro I^{er} (Barman 1988, 66–67). En 1831, ce dernier abdique le trône brésilien et part pour le Portugal afin de récupérer le trône portugais pour sa fille Dona Maria da Glória. Il laisse au Brésil ses enfants, dont le prince D. Pedro, âgé de cinq ans, qui est acclamé Empereur du Brésil en 1831, en devenant D. Pedro II.

Jean-Baptiste Debret (1768–1848) et François-Auguste Biard (1799–1882)

Debret et Biard n'appartiennent pas à la même génération d'artistes et ils se rendent au Brésil dans des périodes distinctes. Toutefois, leurs carrières conservent plusieurs éléments en commun, car tous les deux ont été des peintres officiels associés aux monarchies française, portugaise et brésilienne au cours du XIX^e siècle.

Né à Paris en 1768, fils de Jacques Debret, greffier au Parlement de Paris, Jean-Baptiste Debret est parent de l'artiste François Boucher et cousin de Jacques-Louis David (Bernard 1995, 167; Taunay 1983, 217). Après avoir étudié au Collège Louis le Grand et avoir suivi des cours avec David, il accompagne le célèbre artiste dans un voyage en Italie pour l'aider à exécuter son tableau *Le Serment des Horaces* (Carelli 1993, 62–63).

Inscrit à l'Académie des beaux-arts de Paris à partir de 1785, il obtient le deuxième prix lors du concours Prix de Rome pour son œuvre *Regulus partant pour Carthage*. À l'époque de la Révolution, il abandonne la peinture pour suivre le cours de génie civil à l'École de Ponts et Chaussées. Entré à l'École polytechnique, il y est nommé plus tard professeur de dessin à la place de François Gérard. Debret

reprend ses activités artistiques lors du Salon de 1798, où il reçoit un nouveau prix. Il collabore avec les architectes Percier et Fontaine à la décoration d'édifices et de résidences. Sous l'Empire, il reçoit plusieurs commandes officielles et participe régulièrement aux Salons où il présente des tableaux d'histoire dont Napoléon Bonaparte est le personnage principal.

Biard est né à Lyon, dans une famille présumée modeste. Il étudie pendant une très courte période à l'Académie des beaux-arts de Lyon. Engagé par la marine française comme professeur de dessin, à bord de la corvette *La Bayadère*, il visite Chypre, Malte, la Syrie et l'Égypte en 1827 et 1828. Les années suivantes, il voyage en Europe et, en 1835, il s'installe à Paris, où il participe régulièrement aux Salons. Biard ne tarde pas à connaître le succès et la popularité : il reçoit la médaille de première classe au Salon de 1836 et une médaille de deuxième classe au Salon de 1848. Proclamé roi des Français en 1830, Louis-Philippe d'Orléans commande à l'artiste de nombreux tableaux qui exaltent l'histoire de la France et les voyages que le roi avait entrepris dans sa jeunesse et décorent les galeries historiques du château de Versailles. En 1838, Biard reçoit la croix de la Légion d'honneur et en 1839 il participe à une expédition scientifique en Arctique accompagné de sa jeune compagne, Léonie d'Aunet. À bord de la corvette *La Recherche*, ils visitent le Spitzberg, le Groenland, la Norvège, la Hollande, Hambourg, le Danemark, la Finlande, la Prusse et la Saxe, d'où le peintre rapporte plusieurs études qui seront utilisées pour la réalisation de ses tableaux. Au retour de son voyage en 1840, Biard se marie avec la jeune Léonie d'Aunet, qui devient célèbre suite au voyage pour être la première femme à avoir été au Spitzberg.⁶

Les changements politiques consécutifs qui ont lieu en France dans la première moitié du XIX^e siècle, ainsi que des événements dans la vie personnelle de Debret et celle de Biard répercutent sur leurs carrières. Entre 1814 et 1815 Debret est éprouvé par l'effet de la fin de l'Empire et du décès de son fils. Invité par Grandjean de Montigny à participer à une mission artistique en Russie sollicitée par le tsar Alexandre I^{er}, il accepte plutôt l'invitation de Joachim Lebreton pour aller au Brésil.

Debret se rend au Brésil en 1816 dans le cadre de la mission artistique française, initiative de la monarchie portugaise installée à Rio

de Janeiro dans le but de développer la vie culturelle et artistique de la capitale du nouveau royaume.⁷ Seule monarchie en Amérique à cette période, le Brésil devient un lieu attirant pour les membres de la mission, composée en grande partie d'anciens artistes officiels de la période.

Dès son arrivée, Debret enseigne la peinture d'histoire à l'Académie.⁸ Il peint des tableaux historiques et de nombreux portraits des membres de la cour portugaise. En 1829, l'artiste est responsable de l'organisation de la première exposition d'art du Brésil, à laquelle participent des étudiants de l'Académie. Il retourne en France en 1831, lors de la réforme des statuts de l'Académie et des événements qui provoquent l'abdication de D. Pedro I^{er}.

Biard arrive au Brésil au mois de mai de 1858 et y reste jusqu'en décembre de 1859. Bien qu'il soit difficile de préciser les motivations qui conduisent l'artiste à réaliser ce voyage, car à l'époque il est déjà âgé de 58 ans, nous pouvons supposer qu'il ait eu à faire face à des difficultés à cause de la fin de la Monarchie de Juillet en 1848 et de son mariage avec Léonie d'Aunet en 1845. Le seul document où les motifs de son voyage sont mentionnés est son propre livre *Deux Années au Brésil*, où il raconte qu'il devait quitter le logement qu'il habitait place Vendôme, à Paris, depuis plusieurs années (Biard 1862, 6–7). Malgré cette justification, nous avons raison de penser que le Brésil habitait son imagination depuis longtemps et que ce voyage ait été bien préparé. De même que Debret, Biard est un peintre officiel. En 1842 sous la Monarchie de Juillet, il a peint deux tableaux sur les voyages en Orient du prince de Joinville, François-Ferdinand d'Orléans (1818–1890), le fils du roi Louis-Philippe (1773–1850). Or, les relations entre les monarchies brésilienne et française sont bien connues. En 1838, le prince de Joinville voyage au Brésil. Il s'y rend de nouveau en 1843 pour épouser la princesse brésilienne Francisca Carolina de Bragança. Dans le cercle de relations de Biard se trouve également le célèbre sculpteur français d'origine suisse James Pradier (1790–1852), dont le frère, Charles-Simon Pradier, est allé au Brésil avec la mission artistique française (Siler 1984, 113). Ainsi, nous pouvons supposer que Biard a été en contact avec des anciens membres de la mission.

Biard voyage au Brésil de façon indépendante, même s'il apporte de France de nombreuses lettres d'introduction adressées aux mem-

bres de la cour brésilienne. Pendant son séjour au Brésil, il reste d'abord six mois à Rio de Janeiro. Sous la protection de l'empereur D. Pedro II, petit-fils de D. João VI, le peintre installe son atelier dans le Palais impérial (*Paço Imperial*). Il séjourne ensuite six mois dans la province d'Espírito Santo et voyage quelques mois à travers le fleuve Amazones. Biard finance lui-même son voyage au Brésil, mais il compte y vivre grâce à la réalisation de portraits des membres de la cour et de la vente d'esquisses et de gravures qu'il apporte de France. Le soutien financier des résidents français, comme le consul Théodore Taunay, lui permet de demeurer au Brésil et d'organiser son voyage en Amazonie. Invité par D. Pedro II à occuper le poste de professeur de peinture historique à l'Academia de Belas Artes de Rio Janeiro, il décline l'invitation en alléguant qu'il devrait retourner en France.⁹ En réalité, après la longue excursion en Amazonie, Biard a atteint son objectif principal qui était celui de peindre les tribus amérindiennes brésiliennes.

De 1834 à 1839, Debret publie à Paris, chez l'éditeur Firmin Didot Frères, les trois volumes de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Les lithogravures, réalisées d'après ses aquarelles par son ex-collègue de la mission artistique française Charles Pradier, sont imprimées par Thierry Frères (Boghici 1990, 48). Dans la présentation de son livre, l'artiste rappelle que l'Empire du Brésil doit à l'Institut de France son Académie des beaux-Arts à Rio de Janeiro.

Le premier volume du *Voyage pittoresque* compte trente-six planches sur les Amérindiens; le deuxième quarante-neuf sur les Portugais et les Noirs; le troisième cinquante-quatre sur l'histoire du Brésil. À cela s'ajoute une série supplémentaire sur les forêts et la végétation du Brésil. Comme le fait observer Marie-Monique Bernard, l'ouvrage de Debret a pour objectif de présenter un inventaire de la culture et de l'histoire du Brésil, à partir d'un point de vue scientifique :

Lorsque les frères Firmin Didot, imprimeurs, lancent le prospectus publicitaire, ils présentent Debret dans la lignée des Langsdorff, Auguste Saint-Hilaire, Wieden et Neuwied, qui chacun dans leur spécialité, ont offert à l'Europe une solide documentation scientifique. Ils insistent surtout sur l'exotisme : faune, végétation exubérante et, bien entendu, les sauvages. Ils attirent également l'attention sur le fait que Debret est un témoin historique de premier plan puisqu'il a vu la colonie

portugaise devenir un royaume lorsque Dom João VI y trouve refuge, puis empire lorsque le prince héritier Dom Pedro se sépare du Portugal et proclame l'Empire. (Bernard 1995, 168)

Dans le premier volume de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, portant sur les Amérindiens, se manifeste clairement l'idée de collection à caractère ethnographique que Debret veut donner à sa relation de voyage. En examinant le texte et les lithogravures, force est de constater une volonté de classer et d'ordonner la nature, les habitants, les objets et les villes du Brésil.

La première version de la relation de voyage de Biard est publiée à Paris en 1861 dans la revue *Le Tour du monde*¹⁰ sous le titre « Voyage au Brésil » (Biard 1861). En 1862, la version complète est publiée sous le titre *Deux Années au Brésil* par l'éditeur Hachette. L'ouvrage compte 680 pages et 180 vignettes qui ont été dessinées par Édouard Riou et gravées sur bois debout par différents graveurs,¹¹ sous la supervision de Biard. Plusieurs gravures du livre ont pour sujet des scènes mettant en évidence des esclaves d'origine africaine à Rio de Janeiro, les différentes tribus amérindiennes de la province d'Espírito Santo et de l'Amazonie et les divers aspects de la forêt tropicale. Différemment de l'ouvrage de Debret, les gravures du livre *Deux Années au Brésil* sont marquées par une approche humoristique prononcée et dans certaines illustrations Biard lui-même est représenté comme personnage.

Les représentations de l'esclavage à Rio de Janeiro : Debret et Biard

Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi d'analyser deux gravures sur bois debout du livre *Deux Années au Brésil* et deux lithogravures de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Le nombre de planches lithographiées de l'ouvrage de Debret au sujet de l'esclavage étant supérieur au nombre de gravures de l'ouvrage de Biard, nous avons limité notre choix aux illustrations représentant la relation entre les Blancs d'origine portugaise et les esclaves Afro-brésiliens dans la ville de Rio de Janeiro. Ce découpage nous a conduit à exclure les différents portraits individuels, les planches à caractère ethnographique représentant uniquement des séquences des têtes, ainsi que les

gravures représentant le travail esclave dans les plantations. Par la suite, nous avons établi des correspondances entre les gravures choisies et nous avons ciblé celles qui nous jugeons être les plus représentatives de la problématique que nous voulons aborder.¹²

Jeanine Potelet affirme que dans les relations de voyage sur le Brésil du XIX^e siècle, “le Brésil apparaît comme le continent noir de l’Amérique. Les Noirs sont le moteur d’une société qui repose entièrement sur leur travail, et à laquelle ils communiquent en outre une grande part de son originalité propre. L’exotisme brésilien est d’abord senti comme exotisme africain” (Potelet 1991, 166).

Édouard Manet, avant de devenir peintre, se rend au Brésil en 1848 à bord du navire *Havre-et-Guadeloupe* et séjourne à Rio de Janeiro quelques mois.¹³ Dans ses lettres à sa mère, le jeune homme décrit la ville de Rio en mettant l’accent sur la présence des esclaves afro-brésiliens :

On ne rencontre dans la rue que des nègres et des négresses; les Brésiliens sortent peu et les Brésiliennes encore moins [...]. Dans ce pays tous les nègres sont esclaves; tous ces malheureux ont l’air abruti; le pouvoir qu’ont sur eux les blancs est extraordinaire; j’ai vu un marché d’esclaves, c’est un spectacle assez révoltant pour nous; les nègres ont pour costume un pantalon, quelque-fois une vareuse en toile, mais il ne leur est pas permis comme esclaves de porter des souliers. Les négresses sont pour la plupart nues jusqu’à la ceinture, quelques-unes ont un foulard attaché au cou et tombant sur la poitrine, elles sont généralement laides, cependant j’en ai vu d’assez jolies; elles se mettent avec beaucoup de recherche. Les unes font des turbans, les autres arrangent très artistement leurs cheveux crépus et elles portent presque toutes de jupons ornés de monstrueux volant. (Manet 1996, 23–24)

Cette présence africaine dans les villes brésiliennes est souvent un motif d’étonnement et de déception pour certains voyageurs, tels Biard, en quête d’exotisme amérindien. Dès son arrivée, il exprime clairement sa volonté d’aller dans la forêt tropicale peindre des Amérindiens : “Bien des fois j’avais demandé aux Français résidant depuis longtemps au Brésil où il faudrait aller pour trouver des Indiens, et je n’avais reçu aucune réponse satisfaisante. D’après la plupart de

ces messieurs, les Indiens n'existaient presque pas, c'était une race perdue; cependant, il me semblait qu'il devait en rester un peu quelque part. J'en voulais à tout prix; des nègres, j'en avais vu en Afrique" (Biard 1862, 113–114).

Dans la première partie du livre *Deux Années au Brésil*, correspondant à la période passée à Rio de Janeiro, les commentaires négatifs à l'égard des esclaves afro-brésiliens principalement en relation avec leur manque d'hygiène, reviennent sans cesse. Dans certaines illustrations, la représentation des esclaves, constamment ridiculisés, contraste avec la présence de Biard comme personnage. Plusieurs gravures, dont *Négresses à Rio de Janeiro*, *Retour d'une vente d'esclaves à Rio de Janeiro*, et *Déménagement d'un piano à Rio de Janeiro* satirisent le travail esclave et les Afro-brésiliens, qui sont représentés d'une manière caricaturale au moyen d'un dessin de lignes très simples. La gravure *Négresses à Rio de Janeiro* est une représentation caricaturale et humoristique des coutumes des esclaves, mais le passage du texte auquel elle se rapporte met plutôt l'accent sur la comparaison : "Un jour, je vis trois femmes causer en gesticulant beaucoup, portant sur la tête, l'une un parapluie fermé, la deuxième une orange, la troisième une petite bouteille; c'est à cet usage sans doute de porter tout sur la tête que les négresses doivent d'être généralement bien faites, de porter le buste en avant, et d'avoir dans la marche une dignité que leur envieraient beaucoup de femmes des classes blanches les plus riches" (Biard 1862, 90–93).

Quelques passages de *Deux Années au Brésil* manifestent l'étonnement de Biard devant certaines habitudes quotidiennes de la société esclavagiste de Rio de Janeiro : "[...] il y avait bien un petit embarras qui déjà s'était présenté plusieurs fois à Rio. Dans les pays à esclaves il est d'usage de ne rien porter; j'avais déjà vu des individus plus ou moins bien vêtus se faire précéder par un nègre, portant tels petits paquets qu'on aurait pu mettre dans sa poche" (Biard 1862, 64). Toutefois il ne critique jamais l'esclavage et nous pouvons également identifier dans son texte une certaine "neutralité" lorsqu'il s'agit de prendre une position par rapport aux actions du gouvernement, qui selon lui "ne se trompe jamais [...]" (Biard 1862, 82).

Avant d'aller au Brésil, Biard avait peint quelques tableaux¹⁴ ayant pour sujet l'esclavage où il mettait en relief non seulement les horreurs de la traite et des châtements, mais également le rôle joué par la

France dans la fin du commerce des esclaves. Mais peut-on le considérer comme un artiste abolitionniste ? Sûrement pas, car cette inclination abolitionniste n'est pas du tout visible dans le texte et dans les gravures de *Deux Années au Brésil*. Dans le seul passage où il semble condamner le travail esclave, nous observons un mélange de pitié et de sarcasme : “Quelques jours après, le 7 septembre, toute la ville de Rio de Janeiro était sur pied; c'était le jour de l'anniversaire de l'indépendance du Brésil; il y avait de plus, ce jour-là, pour célébrer ce grand événement, une éclipse de soleil. Des centaines de nègres criaient de toute la force de leurs poumons : *Viva l'indépendentia (sic) do Brasil!* Ainsi, les pauvres nègres, sans comprendre ce qu'ils disaient, proclamaient l'indépendance d'un peuple dont ils sont esclaves” (Biard 1862, 97).

Le sujet de la gravure *Une vente d'esclaves, à Rio-de-Janeiro* (figure 1) est clairement identifié par son titre. La description, le récit et le commentaire y sont étroitement associés. La composante descriptive s'impose dans la profusion des objets (armoires, instruments musicaux, tables, matelas) représentés de manière détaillée, tout comme les vêtements des maîtres et des esclaves : d'un côté, les personnages portent des redingotes et des hauts-de-forme et de l'autre, ils sont vêtus d'une chemise et d'un pantalon et ont les pieds nus. Dans la gravure, le protagoniste de l'action est le commissaire-priseur monté sur une chaise. Mais un conflit se déroule derrière la scène principale, où le maître d'esclaves discute avec une esclave accompagnée de son enfant. Même si Biard ne critique pas l'esclavage directement dans le texte, le commentaire humoristique se manifeste dans cette gravure à travers l'approche caricaturale des personnages (maîtres et esclaves) représentés au moyen de lignes très simples et marqués par les traits physiques et les attitudes exagérés. Contrairement aux artistes Debret et Rugendas, dans la première moitié du XIX^e siècle, Biard ne fait aucune référence dans les illustrations aux châtiments des esclaves et il ne semble guère s'émouvoir de leur sort :

J'ai assisté une fois à une vente d'esclaves dans une boutique, et dans une maison particulière, à la suite d'un décès. Je ne vis pas beaucoup de différence, sinon que dans la boutique le marchand était monté sur une caisse à fromage; dans l'autre vente, un commissaire-priseur debout sur une chaise, un petit marteau à la main; au milieu de guéridons, de fau-

teuils, de lampes étaient assis cinq nègres et négresses; je m'attendais à les voir fort tristes : il n'en était rien pourtant. Ces nègres furent vendus, l'un dans l'autre, six mille francs. Un seul acheteur fit l'emplète [sic] de deux femmes, d'une table et d'un cheval. (Biard 1862, 97)

Biard semble voir de bon œil les relations entre les maîtres et les esclaves. En effet, le peintre juge que les conditions de vie de ces derniers sont meilleures que celles des immigrants :

Pendant mon séjour à Rio, on vendit sept nègres appartenant à un maître humain et généreux; ces pauvres diables, habitués à être traités avec douceur, ne pouvaient s'accoutumer à la pensée d'être esclaves d'un autre maître; ils se révoltèrent, se barricadèrent; mais, après avoir opposé à une soixantaine de gendarmes une défense désespérée, après avoir été blessés pour la plupart, ils furent conduits à la prison nommée Correction. C'est là que les maîtres mécontents de leurs esclaves les font enfermer et quelquefois punir de la peine du fouet. De

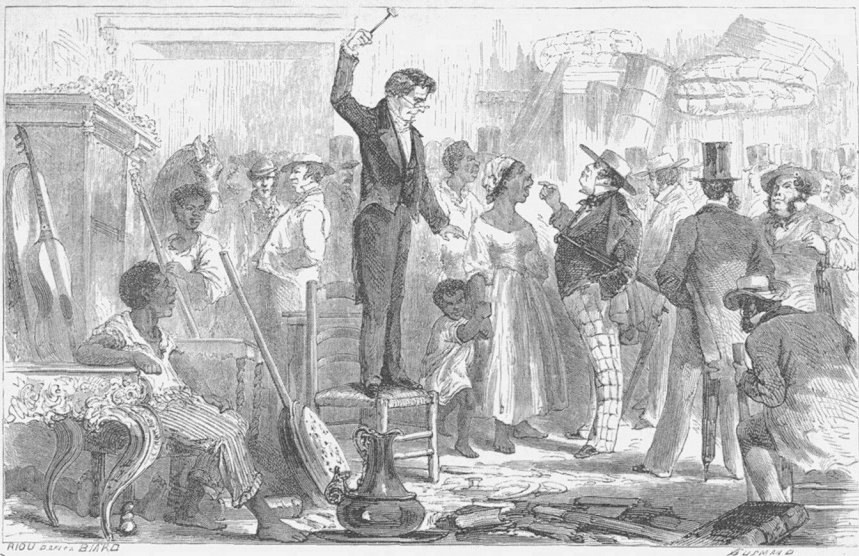


FIGURE 1

Une vente d'esclaves, à Rio-de-Janeiro, gravure sur bois debout signée par « Riou d'après Biard » et Gusmand, 101 mm x 160 mm, dans François-Auguste Biard, Deux années au Brésil, Paris, Hachette, 1862, p. 95.

reste les cruautés sont devenues très-rares au Brésil; cela tient peut-être à une cause intéressée; depuis que la traite est abolie, le nègre, qui autrefois coûtait mille ou douze cents francs, coûte six à sept mille francs. En somme, la vie du nègre, au Brésil est bien préférable à celle de la plupart des malheureux colons auxquels on tient rarement parole. (Biard 1862, 97)

Dans les gravures de *Deux Années au Brésil* représentant des scènes de la vie urbaine à Rio de Janeiro, où les esclaves sont les personnages principaux, le contexte est totalement effacé. Les scènes semblent se dérouler dans une ville en ruines, où l'architecture n'est figurée qu'au moyen de quelques lignes. Ainsi, certaines illustrations se rapprochent d'une représentation stéréotypée de la ville et de ses habitants, principalement les Afro-brésiliens.

La façon dont Biard représente la ville et ses habitants diffère de celle d'autres artistes, comme Debret, dont les images de la vie urbaine associent une image idéalisée des esclaves à la valorisation de l'architecture de la ville, qui prend des dimensions monumentales par l'utilisation de la perspective. Cette vision idéalisée de Debret se manifeste bien dans la lithogravure intitulée *Marchand de fleurs, à la porte d'une église* (figure 2). Elle représente un Afro-brésilien qui vend des fleurs à une dame blanche, suivie par une file d'esclaves noires, devant la porte d'une église. Le corps du marchand noir, réalisé selon les conceptions néoclassiques, est bien proportionné, et sa position est artificielle comme celle d'une statue. Malgré ses pieds nus, le personnage ressemble plutôt à un dandy avec ses vêtements raffinés. Les esclaves sont habillées et coiffées à la mode française de l'époque. Malgré l'aspect construit de la gravure, dans le texte qui accompagne la planche, Debret informe le lecteur qu'il a représenté une scène "réelle".

La description et le récit sont associés dans cette image. Debret représente en détail les vêtements et les coiffures des personnages ainsi que les lieux où la scène se déroule, mais sa prétention à l'objectivité peut être mise en cause par le fait qu'il ajoute aux personnages esclaves des éléments vestimentaires européens. En même temps, l'image représente une action qui met en relief non seulement le travail servile, mais également les rapports interethniques et hommes/femmes dans la société esclavagiste brésilienne du XIX^e siècle symbolisés par le geste de l'Afro-brésilien offrant une fleur à la dame blanche. Par

ailleurs, sa vision idéalisée de l'esclavage n'empêche pas Debret de dénoncer dans certaines gravures les châtiments subis par les esclaves au Brésil, même si cette dénonciation est nuancée dans le texte par l'expression d'une conception téléologique de l'histoire et par la construction d'une taxonomie raciale où le Blanc occupe une place supérieure à celle de l'Afro-brésilien et de l'Amérindien. De la même façon, le *Mulato* est supérieur à l'Afro-brésilien et inférieur au Blanc : "[...] indigène, semi-africain [...] il a plus d'énergie que le Nègre, et la partie d'intelligence qu'il a héritée de la race blanche lui sert à orienter plus rationnellement ses avantages physiques et moraux et le place au-dessus du Nègre. Il est naturellement présomptueux et libidineux, et aussi irascible et rancunier, opprimé, à cause de la couleur, par la race blanche, qui a du mépris pour lui, et par la race noire, qui déteste sa supériorité [...]" (Debret 1972, 1 : 48).

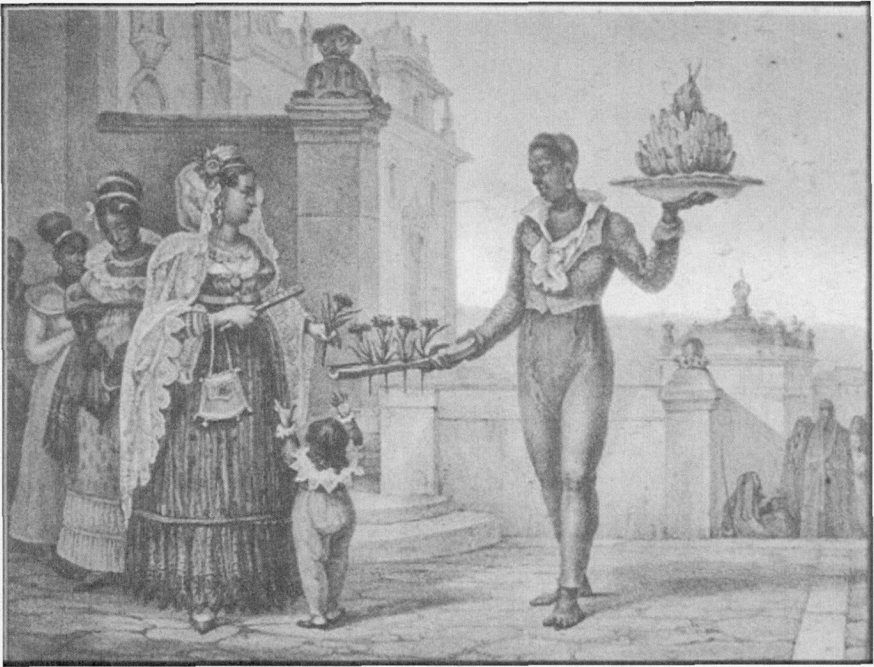


FIGURE 2

Marchand de fleurs, à la porte d'une église, Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Rio de Janeiro, Distribuidora Record, 1965 (fac-similé de l'édition originale de Firmin-Didot Frères, Paris, 1834) volume III, planche 6.

Si dans *Deux Années au Brésil* la présence des esclaves dans la ville fait continuellement l'objet de plaisanterie et de commentaires dépréciatifs, Biard mentionne également l'importance de la culture française à Rio de Janeiro. Lors de son arrivée à Rio, Biard décrit la rue d'Ouvidor comme une "rue française d'un bout à l'autre; MM. les négociants la nomment modestement rue Vivienne. Toute la ville est dans cette rue. C'est là où on se promène, où les dames vont montrer leur toilette" (Biard 1862, 44-47).

Dans *Dames brésiliennes à Rio de Janeiro* (figure 3), Biard se moque des coutumes des riches Brésiliennes. La scène, probablement inspirée de la lithogravure *Un employé du gouvernement sortant de chez lui avec sa famille* (figure 4) de Debret, montre une dame blanche se promenant dans la rue, suivie par une file d'esclaves. Pour Biard, comme pour Debret et Rugendas, les Brésiliens sont uniquement les Blancs d'origine portugaise. Dans le commentaire de la gravure, l'auteur exalte la mode française de la rue d'Ouvidor, mais en même temps critique la façon de s'habiller des Brésiliennes et leur habitude d'être toujours accompagnées par des esclaves :



FIGURE 3

Dames brésiliennes à Rio-de-Janeiro, gravure sur bois debout signée par C. Maurand, 82 mm x 130 mm, dans François-Auguste Biard, *Deux années au Brésil*, Paris, Hachette, 1862, p. 85.



FIGURE 4

Un employé du gouvernement sortant de chez lui avec sa famille, Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Rio de Janeiro, Distribuidora Record, 1965 (fac-similé de l'édition originale de Firmin-Didot Frères, Paris, 1834) volume II, planche 5.

Quant à me promener dans la magnifique rue d'Ouvidor, je m'en gardais bien davantage; cependant c'est la réunion de tout ce qu'il y a de plus élégant; c'est là qu'étalant leurs toilettes aux lumières des boutiques, viennent les belles Brésiliennes, suivies, selon l'usage, d'une ou deux mulâtresses, deux ou trois négresses, quelques négrellons et négrellonnes, le tout marchant gravement, mari en tête. Dans ces toilettes, presque toujours de couleurs voyantes, j'aurais pu reconnaître l'esprit d'économie et d'ordre que nos Françaises n'ont pas toujours. (Biard 1862, 83–84)

À la lecture du passage ci-dessus, nous pouvons identifier le souci de Biard d'énumérer les différents degrés de métissage de la société brésilienne en commençant par le Blanc, en passant par le Mulâtre, jusqu'à l'Afro-brésilien. En même temps, nous reconnaissons dans

cet extrait du texte une pointe d'ironie, car la Brésilienne blanche d'origine portugaise représentée dans la gravure est loin d'être belle et élégante : elle est très obèse et sa robe très volumineuse.

La gravure de Debret intitulée *Un employé du gouvernement sortant de chez lui avec sa famille* (figure 4), qui a probablement inspiré Biard, est en effet une des seules où l'artiste se fait satirique. Selon Debret, comme les rues de Rio de Janeiro n'étaient habitées que par des Afro-brésiliens, y voir des femmes blanches était un événement plutôt rare à l'époque. L'artiste décrit ces Brésiliennes blanches comme des femmes sans goût, qui s'habillent de manière bizarre et portent des vêtements colorés à la mode anglo-portugaise. Le premier dessin qu'il en fait, nous dit-il, ressemble presque à une caricature. Plus tard, il décidera de modifier le dessin, car les « Brésilien-nes » ont changé : elles sont devenues récemment des « amatrices de la mode française » (Debret 1972, 127). Dans le texte qui explique la gravure, Debret affirme sa volonté de réaliser un portrait du Brésil de l'époque selon une vision française. Mais la gravure, qui illustre la hiérarchie de la société brésilienne du XIX^e siècle, conserve l'élément satirique que l'artiste veut nier dans son texte. Le commentaire de Debret explique que la file représentée est commandée par l'homme, le père de la famille, suivi des enfants, du cadet à l'aîné, puis de l'épouse enceinte. Viennent ensuite l'esclave de chambre, une *Mulata*, puis la nourrice noire, l'esclave du seigneur et un jeune esclave. Au dernier rang, un nouveau esclave qui vient d'être acheté est "l'esclave de tous les autres et dont l'intelligence naturelle, plus ou moins vive, se développera à coups de fouet" (Debret 1972, 129).

En plus de satiriser la société brésilienne de l'époque, les deux gravures analysées de Debret et de Biard illustrent de façon simple la complexité de l'esclavage et de l'insertion de l'Afro-brésilien dans la hiérarchie de la famille brésilienne.

Conclusion

La différence d'approche entre les gravures sur l'esclavage de *Deux Années au Brésil* et *Voyage pittoresque et historique au Brésil* tient à différents facteurs. Le premier touche le rôle de Debret comme artiste officiel au sein de la monarchie, ce qui peut expliquer l'articulation du récit et de la description dans les gravures de *Voyage pitto-*

resque et historique au Brésil,¹⁵ au sujet de l'esclavage. En plus d'occuper un poste de professeur à l'Académie des beaux-arts, il est chargé de dessiner et de peindre les événements historiques et les différents aspects de la vie de la cour au Brésil. Le second touche l'ouvrage lui-même. Debret prétend donner au public français une version objective de l'histoire du Brésil à partir de son point de vue de témoin des événements. Le grand format de l'édition sous forme d'album comprenant des planches lithographiées, favorise le projet de Debret de décrire exhaustivement les habitants, la culture et le paysage brésiliens ainsi que de raconter l'histoire du Brésil selon une perspective scientifique.

Les *Deux Années au Brésil* de Biard s'apparente davantage au sous-genre de la relation de voyage, où l'aspect romanesque, voire aventurier, tient une place centrale. De ce fait, dans les représentations de la ville de Rio de Janeiro, l'action des personnages est plus importante que la description des éléments architecturaux. En outre, Biard est peintre officiel sous Louis-Philippe et, malgré ses bonnes relations avec l'empereur D. Pedro II, il voyage au Brésil par ses propres moyens et il refuse le poste de professeur au sein l'Académie pour conserver son indépendance. La fascination de Biard par la forêt tropicale se manifeste dans l'ensemble des gravures du livre, où les Amérindiens et la nature occupent une place privilégiée par comparaison aux représentations de la ville et des esclaves afro-brésiliens.

Les représentations de Rio de Janeiro par Debret ont une prétention avouée d'objectivité. L'artiste a représenté en détail les vues les plus variées de la ville, à partir de différents points de vue, ainsi que la plupart des bâtiments officiels. Pour illustrer des scènes de la vie urbaine, il intègre les personnages à l'architecture. Les bâtiments sont dessinés minutieusement, et leur emplacement peut être identifié de façon précise. Ainsi, la description détaillée de l'architecture devient une sorte de preuve de la véracité de ses représentations. En revanche, son rôle d'artiste officiel auprès de la monarchie portugaise le conduit à embellir l'esclavage et même si dans quelques gravures il la dénonce, les critiques qu'il fait de la société brésilienne sont très mesurées. Sans doute son affiliation au courant néoclassique, qui opère comme un filtre lorsqu'il étudie la réalité brésilienne, l'amène-t-il tout naturellement à ne pas mécontenter le pouvoir en place en donnant une représentation de l'esclave clairement idéalisée dans les gravures.

Dans les illustrations sur l'esclavage de *Deux Années au Brésil* la prédominance du récit est caractérisée par la représentation d'une action. Le traitement formel simplifié de ces gravures met en évidence une représentation caricaturale et stéréotypée, semblable à celle de la bande dessinée. Cette approche humoristique introduit, néanmoins, une forme de commentaire, plus audacieuse dans les gravures que dans le texte, où il est presque absent.

L'étude des gravures des relations de voyage de Debret et Biard nous offre, d'une part, de nombreuses possibilités d'analyse de la vision que les Français ont du Brésil et nous montre, d'autre part, son rapport avec les diverses représentations des esclaves d'origine africaine qui habitent la ville de Rio de Janeiro au XIX^e siècle. Dans cette perspective, une étude comparative des images réalisées par d'autres artistes (français, anglais, allemands) pourrait s'avérer très fructueuse pour comprendre la formation des stéréotypes culturels brésiliens par les Européens.

Notes

1. Nous tenons à remercier le professeur Roderick Barman pour la lecture critique de la première version de cet article.
2. Autres relations de voyage comme celle de l'artiste français Hercule Florence (1804–1879) et de l'allemand Johann Moritz Rugendas (1802–1848) pourraient faire également l'objet d'une étude. Le journal de Florence a été traduit en portugais et publié au Brésil dans la *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil* en 1875. Une version partielle de ce dernier a été éditée par Mario Carelli et publiée en France en 1992. La relation de Rugendas intitulée *Voyage pittoresque dans le Brésil* a été publiée à Paris en 1835 en français et en allemand.
3. Biard est un artiste prolifique (peintures de genre, d'histoire paysages, portraits). La critique de son époque a toujours reproché l'aspect humoristique de son oeuvre. Le livre *Deux Années au Brésil* a été particulièrement mal reçu au Brésil au XIX^e siècle.
4. “[...] entre 1799 et 1821 la population du centre de la ville de Rio de Janeiro passe de 43 000 à 79 000 habitants” (Enders 2000, 102).
5. D. João VI est le prince régent du Portugal depuis 1792 parce que la reine Dona Maria I, sa mère, est atteinte de démence. En 1815, il promulgue la *Carta Lei* qui donne au Brésil le statut de royaume et crée le Royaume-Uni du Portugal, Brésil et Algarve, dont il devient le roi une année après, à la suite du décès de Dona Maria I.

6. Pourtant, cette période glorieuse est bientôt ternie par un scandale. En 1845, Biard surprend sa femme en flagrant délit d'adultère avec Victor Hugo, le non moins illustre écrivain et politicien de l'époque. Le scandale de 1845, qui a eu une importante répercussion dans les journaux de l'époque, suivi de la Révolution de 1848, provoquant la chute de Louis-Philippe, marque une nouvelle phase dans sa carrière. À cette époque, Biard approche la cinquantaine et connaît probablement des difficultés financières, même s'il continue à participer chaque année aux Salons parisiens. Le voyage au Brésil a lieu dix années plus tard, au moment où il arrive à la soixantaine et où la période de succès appartient déjà au passé.
7. La mission est commandée en France, par l'intermédiaire d'Antônio de Araújo de Azevedo (1754–1817), le Comte de la Barca. L'influence d'Alexander von Humboldt résidant à Paris à l'époque aurait aussi joué en faveur du choix des artistes français. Le savant prussien aurait convaincu Joachim Lebreton, destitué récemment du poste de secrétaire perpétuel de l'Institut de France, de former la mission artistique au Brésil. La mission est composée entre autres par Joachim Lebreton (secrétaire perpétuel de la classe de beaux-arts de l'Institut royal de France), Nicolas-Antoine Lanay (peintre d'histoire), Auguste-Marie Taunay (sculpteur), Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny (architecte) et Charles-Simon Pradier (graveur). Le choix d'une mission française, après les conflits entre la France et le Portugal, est dû à la réputation internationale de l'art français à l'époque. Voir Campofiorito (1983, 20–21).
8. L'École royale des sciences, des arts et offices (*Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*) est créée le 12 août 1816. Le 12 octobre 1820, elle reçoit la dénomination "Académie impériale de dessin, peinture et architecture civile" (*Academia Imperial de desenho, pintura e arquitetura civil*). Le 23 novembre 1820, elle devient l'Académie des beaux-arts (*Academia de Belas Artes*).
9. Biard est invité à occuper le poste laissé par Joaquim Lopes de Barros Cabral et la durée du contrat proposé est de deux ans, cf. *SDE 042—Ministério do Império. Registros de Ofícios da Academia de Belas Artes (1847–1861)*—AM 208, COD. 9878, 29 juillet 1859, 121V–122.
10. Cette revue, parue en 1860, rassemble des textes de voyageurs destinés à un large public amateur de voyages.
11. D'après les signatures, les gravures ont été réalisées par les graveurs suivants : Jules Fagnion (1813–1866), Félix-Jean Gauchard (1825–1872), Jean-François Auguste Trichon (1814–1898), John Quartley, François Pierdon (1821–1904), Louis-Philippe Sargent, Léon Chapon (1836–1918), Charles Maurand (1824–1904), Louis-Henri Brevière (1797–1869), Gaston Monvoisin (1821–1906), Adolphe Gusmand (1821–1905), Laly (signature de Pierre-Joseph Marie et Charles Eugène), Alfred Etherington,

- Philippe-Ernest Boetzel (1830–1920), Alexandre Hurel (1827–?), Jean-Baptiste Charles Carboneau (1815–1871), Alphonse Joseph-Ferdinand Minne, Noël-Eugène Sotain (1816–1874), Éloy-Laurent Hotelin, Frédéric-Étienne Huyot (1807–1885), Édouard-Jean Constant Cazat (*–1839), François Rouget (1811–1887), Paul-Pierre-Louis Dumont, S.C. (monogramme) et B (monogramme). Les monogrammes H.H. et H.H.S. qui se trouvent également apposés sur quelques gravures, indiquent probablement les différentes sociétés formées par le graveur Hotelin à partir de 1862 : HOTELIN & HUREL et HOTELIN, HUREL & SARGENT respectivement. Voir Blachon (2001).
12. Les lithogravures du deuxième volume du livre de Debret intitulées *L'Exécution de la punition du fouet, Les Nègres au tronc et Feitor corrigeant des nègres* mériteraient faire l'objet d'une autre étude.
 13. Manet quitte le Havre le 9 décembre 1848 et revient en France le 13 juin 1849.
 14. Le premier tableau de Biard sur l'esclavage, intitulé *Traite d'esclaves dans la côte ouest de l'Afrique*, a été exposé au Salon de 1835. Le deuxième tableau, *Capture d'un bâtiment négrier par un navire français*, a été exposé au Salon de 1846. Le tableau *Proclamation de la liberté des Noirs aux colonies* (1848) a été exposé au Salon de 1849 et se trouve actuellement au Musée national du château de Versailles. Enfin, le tableau *Emménagement d'esclaves à bord d'un négrier sur la côte d'Afrique* a été exposé au Salon de 1861. Sur les tableaux de Biard exposés aux Salons, voir Alvim (2001).
 15. Paradoxalement, *Voyage pittoresque* n'est pas bien accueilli au Brésil à cause de la place importante des esclaves noirs dans les gravures.

Ouvrages et travaux cités

- Alvim, Pedro de Andrade. 2001. *Le monde comme spectacle: L'œuvre du peintre François-Auguste Biard (1798–1882)*. Thèse de doctorat. Paris : Université de Paris I—Panthéon Sorbonne, U.F.R. d'art et archéologie.
- Barman, Roderick. 1988. *Brazil: The forging of a nation, 1798–1852*. Stanford: Stanford University Press.
- Bennassar, Bartolomé, et Richard Marin. 2000. *Histoire du Brésil*. Paris : Fayard.
- Bernard, Marie-Monique. 1995. Jean-Baptiste Debret, Voyage pittoresque et historique au Brésil (1834). Dans *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, sous la direction de François Moureau, 167–176. Paris : Klincksieck.
- Biard, François-Auguste. 1861. Voyage au Brésil. *Le tour du monde 4* : 1–48 et 353–400.
- . 1862. *Deux années au Brésil*. Paris : Hachette.
- Blachon, Remi. 2001. *La gravure sur bois au XIX^e siècle : l'âge du bois debout*. Paris : Amateur.

- Boghici, Jean. 1990. *Missão artística francesa e pintores viajantes: França-Brasil no Século XIX, La Mission artistique française et les peintres voyageurs : France Brésil au XIX^e siècle*. Rio de Janeiro : Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Cultural Brasil-França, Fundação Casa França-Brasil.
- Campofiorito, Quirino. 1983. *História da pintura brasileira no século XIX. Vol. 2. A Missão artística francesa e seus discípulos, 1816–1840*. Rio de Janeiro : Edições Pinakothèque.
- Carelli, Mario. 1992. *À la découverte de l'Amazonie : Les carnets du naturaliste Hercule Florence*. Paris : Gallimard.
- . 1993. *Cultures croisées : Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes*. Paris : Nathan.
- Debret, Jean-Baptiste. 1965. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 3 vols. Rio de Janeiro : Distribuidora Record (fac-similé de l'édition originale de Firmin-Didot Frères, Paris, 1834).
- . 1972. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 2 vols. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo.
- Enders, Armelle. 2000. *Histoire de Rio de Janeiro*. Paris : Fayard.
- Manct, Édouard. 1996. *Lettres du siège de Paris; précédées des Lettres du voyage à Rio de Janeiro*. Paris : Éditions de l'Amateur.
- Marin, Louis. 1994. La Ville dans sa carte et son portrait. Dans *De la représentation*, sous la direction de Louis Marin, 205–218. Paris : Gallimard, Seuil.
- Naves, Rodrigo. 1996. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. Dans *A forma difícil : Ensaios sobre arte Brasileira* dans Rodrigo Naves, 41–129. São Paulo : Editora Ática.
- Potelet, Jeanine. 1991. *Le Brésil, vu par les voyageurs et les marins français, 1816–1840: Témoignages et images*. Paris : L'Harmattan.
- Rugendas, Johann Moritz. 1835. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris : Engelmann.
- SDE 042—Ministério do Império. Registros de Ofícios da Academia de Belas Artes (1847–1861)—AM 208, COD. 9878, 29 juillet 1859, 121V–122.
- Siler, Douglas. 1984. *James Pradier : Correspondance, 1790–1833*, vol. 1. Genève : Droz.

NOTES ON THE CONTRIBUTORS / NOS AUTEURS

Ana Lucia Araujo détient un Ph. D. en histoire de l'art de l'Université Laval (Canada) et une maîtrise en histoire de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Brésil). Boursière du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) pendant ses études doctorales en histoire de l'art, ses recherches ont porté sur les représentations du Brésil et de l'Amérique du Sud dans les illustrations des relations de voyage du XIX^e siècle. Récipiendaire de la bourse « Jean Bazin » de la Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire, elle poursuit actuellement un deuxième doctorat en histoire à l'Université Laval portant sur la mémoire comparée de l'esclavage (Brésil et Bénin). Elle enseigne au Département d'histoire de cette même université le cours « Question d'art XI : L'Art en Amérique latine au XX^e siècle ». <alaraujo004@sympatico.ca>

Rubén Berríos is an assistant professor of economics at Clarion University of Pennsylvania. He is the author of *Contracting for Development* (2000) and *Economic Relations Between Japan and Latin America: Problems and Prospects at the End of the Millennium* (2000). He has also published numerous journal articles on development issues. <rberrios@clarion.edu>

Roy Hora teaches history at the Universidad Nacional de Quilmes, and is an assistant researcher at CONICET. He is the author of *The Landowners of the Argentine Pampas: A Social and Political History, 1860–1945* (2001), and is co-editor of *Discutir Halperin: Siete ensayos sobre la contribución de Tulio Halperin Donghi a la historia Argentina* (1997). He has published articles and book chapters on social, economic, and political aspects of the history of the Argentine socio-economic elite in the nineteenth and twentieth centuries. He is currently carrying out a study on the making and evolution of the Argentine economic elite in the long run, 1850–1945. <hora@unq.edu.ar>

Muriel Laurent est Professeure associée au Département d'Histoire de l'Université de los Andes à Bogotá. Elle a publié récemment « Aproximaciones teóricas al contrabando: el caso del oro antioqueño durante la primera mitad del siglo XIX » (en collaboration avec Antonio Ochoa et Diana Urbano) et « Nueva Francia y Nueva Granada frente al contrabando: