

Texte et image : représentations et stéréotypes  
culturels de l'Amérique du Sud dans la revue  
*Le Tour du monde* (1860-1914)

Ana Lucia Araujo

Bien avant l'arrivée de la photographie, du cinéma, de la télévision, de la vidéo et de l'Internet, la gravure imprimée était le seul média capable de rendre compte des réalités exotiques par le moyen de l'image. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, c'est à travers la gravure, produite très souvent par des dessinateurs et des graveurs qui n'étaient jamais allés en Amérique du Sud, que le public européen entrait en contact avec cet « Autre » à la fois sauvage, guerrier et cannibale. Le lecteur pouvait ainsi voir avec ses propres yeux combien les populations amérindiennes sud-américaines entretenaient des rapports violents et conflictuels avec les Européens et aussi avec leurs ennemis. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la presse populaire illustrée introduit les mondes exotiques auprès des citoyens ordinaires qui, désormais, peuvent non seulement rêver de l'Amérique du Sud, mais aussi s'identifier au personnage du voyageur aventurier qui s'oppose aux natifs, maintenant représenté dans les gravures en plein cœur de l'action et de l'aventure. Cet article vise à examiner les représentations françaises de l'Amérique du Sud dans quelques illustrations tirées de deux relations de voyage publiées dans la revue française *Le Tour du monde* : premièrement, *Voyage au Brésil* de François-Auguste Biard (1798-1882), parue en 1861, et deuxièmement, *Voyage de l'Atlantique au Pacifique à travers*

*l'Amérique du sud* de Paul Marcoy, publiée entre 1862 et 1866. En comparant les discours avec les textes et les images, on peut démontrer comment les gravures sur bois debout, réalisées à partir de dessins et de photographies, ont contribué à véhiculer certains stéréotypes culturels concernant les habitants de l'Amérique du Sud, en particulier les Amérindiens, les Afro-brésiliens et les Métis.

### 1. L'IMAGE IMPRIMÉE

La recherche sur l'illustration est un champ relativement nouveau et marginal au sein des études littéraires et de l'histoire de l'art. Il n'y a pas si longtemps, les relations de voyage n'étaient même pas traitées comme de la véritable littérature. En outre, l'histoire de l'art traditionnelle ne considère pas les gravures sur bois debout, technique très populaire pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans les publications européennes destinées au grand public, comme étant de l'« Art ». Ainsi, pour étudier les gravures des relations de voyage, il faut d'abord identifier ce que ces images nous donnent à connaître et comment elles le font, pour ensuite esquisser une méthode d'analyse. Cette méthode doit d'abord aider le chercheur à situer les sujets représentés dans les illustrations en tenant compte de leur insertion dans la longue et la courte durée, pour ensuite permettre de comprendre la représentation des autochtones et des voyageurs. Cette démarche permettra non seulement de déterminer l'existence d'éléments formels et thématiques singuliers, mais également d'examiner les contenus imaginaires et les stéréotypes culturels de l'Amérique du Sud véhiculés par *Le Tour du monde*.

La gravure dans une relation de voyage ne fonctionne jamais toute seule : elle est presque toujours en rapport avec le texte auquel elle renvoie, pour le conforter ou pour le contredire, et est aussi en relation avec l'ensemble des illustrations. D'après Caraion et Reichler, il « s'agit à la fois d'établir des séries indépendantes,

iconologiques et textuelles, et de repérer les points de contact. La signification se construit de manière souvent dissymétrique ; il faut « lire » l'image en elle-même et dans sa généalogie propre, avant toute comparaison avec le texte qu'elle accompagne » (1995, p. 11). Dans le cas des illustrations des relations de voyage dans les Amériques, il n'est pas rare, toutefois, qu'un sujet ou une thématique nous renvoie à une période assez distante, faisant émerger ainsi les traces d'un imaginaire qui se construit et se renouvelle depuis les premiers voyages au XVI<sup>e</sup> siècle. En outre, en associant la transformation de ces représentations françaises de l'Amérique du Sud entre la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle à l'évolution des moyens de reproductibilité de l'image (gravure sur bois debout, photogravure et photographie), on peut comprendre que la construction de ces représentations visuelles s'inscrit dans un réseau complexe de relations auquel participent le voyageur, le dessinateur, les différents graveurs, l'éditeur et l'imprimeur.

La revue *Le Tour du monde* est publiée entre 1860 et 1914 chez l'éditeur Hachette. Son fondateur, Édouard Charton (1807-1880), avait auparavant fondé le *Magasin pittoresque*. La revue propose deux numéros par année. À une époque où les magazines illustrés sont très populaires, elle est destinée aux amateurs de voyages. En plus de rassembler des textes de voyageurs français venant de différents horizons, la revue se distingue par le fait qu'elle est illustrée par des dessinateurs célèbres, dont Édouard Riou. Durant son existence, elle publie des versions abrégées des relations de voyage qui paraissent par la suite intégralement, sous forme de livre, chez Hachette. Les illustrations publiées dans la revue sont réalisées avec la technique du bois debout, utilisée dans de nombreux journaux populaires, dans des livres et aussi dans les magazines illustrés comme l'*Illustration* (fondé en 1843) et le *Monde Illustré* (fondé en 1857). La gravure sur bois constitue un élément fondamental pour la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, car elle permet pour la première fois d'imprimer l'illustration et le texte

ensemble sous la même presse. Malheureusement, les dessins et les photographies ayant servi à élaborer les gravures de la revue demeurent, pour la plupart, inconnus des chercheurs.

## II. LES RELATIONS DE VOYAGE DE BIARD ET DE MARCOY

François-Auguste Biard (1799-1882) se rend au Brésil en 1858 et y demeure jusqu'en 1859. Paul Marcoy (pseudonyme de Laurent Saint-Cricq) voyage en Amérique du Sud entre 1848 et 1860. Biard est un ancien peintre officiel de la Monarchie de Juillet. Il passe sa jeunesse à Lyon où il fréquente l'École des Beaux-arts. Engagé par la marine française comme professeur de dessin, il visite à bord de *La Bayadère* Chypre, Malte, la Syrie et l'Égypte. En 1835, il s'installe à Paris et, entre 1838 et 1839, il participe à une expédition en Arctique à bord de la corvette *La Recherche*, d'où il rapporte nombre de dessins et de peintures qui serviront à alimenter sa production ultérieure. En 1858, alors que la période la plus glorieuse de sa carrière est terminée, le peintre se rend au Brésil par ses propres moyens. Biard demeure quelques mois dans la ville de Rio de Janeiro, où il est reçu par l'empereur D. Pedro II. Il réalise une longue excursion dans la province d'Espírito Santo et en Amazonie, où il vit au sein de tribus amérindiennes. Dans la partie de la relation correspondant à la période passée à Rio de Janeiro, on retrouve une série de gravures illustrant la vie urbaine dans la capitale brésilienne, où sont représentés principalement des esclaves afro-brésiliens. Dans la partie relative au séjour à Espírito Santo et au voyage en Amazonie, on trouve notamment des représentations des Amérindiens. Les différentes gravures insérées dans le texte ont été réalisées avec la technique du bois debout à partir des croquis ou de photographies réalisés par Biard, qui ont été ensuite redessinés par Édouard Riou sous la supervision du peintre et gravés par plusieurs graveurs. Malheureusement, aucune photographie réalisée par Biard pendant son séjour brésilien n'a

pu être retrouvée. Même si nous avons pu avoir accès à quelques croquis et aquarelles, on peut également croire que la plupart de ses dessins sont aujourd'hui dispersés dans le marché privé.

La relation de Paul Marcoy, intitulée *Voyage de l'Océan Atlantique à l'Océan Pacifique à travers l'Amérique du Sud*, a été publiée dans plusieurs livraisons de la revue *Le Tour du monde* entre 1862 et 1867. En 1869, le livre avec la version intégrale de la relation de voyage est publié chez Hachette. Marcoy est né à Bordeaux en 1815. Entre 1831 et 1834, il visite les grandes et les petites Antilles. De retour en France, il publie des articles sur la peinture dans des revues locales et, plus tard, expose aussi ses tableaux (Chaumiel, 1994, p. 272). Son premier voyage en Amérique du Sud aurait eu lieu entre 1840 et 1846. Il visite le Chili, la Bolivie et le Pérou, passe une grande partie de son séjour à Cuzco et réalise également plusieurs incursions dans les Andes. Avant de retourner en France, il se rend jusqu'à Belém du Pará, au nord du Brésil. Il parcourt ainsi les régions du Haut et du Bas Amazonas (situées au Brésil et au Pérou). Après ce voyage, il serait retourné à quelques reprises en Amérique du Sud entre 1847 et 1860. La relation publiée dans *Le Tour du monde* entre 1862 et 1867 compte près d'une centaine de gravures sur bois debout, dessinées également par Édouard Riou à partir des croquis originaux de l'auteur et sous sa supervision.

Même en l'absence des croquis et des photographies, il faut rappeler l'importance du rôle du dessinateur Édouard Riou (1833-1900). Peintre d'origine française, il s'est consacré notamment aux scènes de chasse et de genre ainsi qu'aux paysages. Aquarelliste et dessinateur, il commence à exposer au Salon en 1859, année où Biard revient de son voyage au Brésil. Parmi ses thèmes préférés se trouvent les scènes égyptiennes et les sites de la forêt de Fontainebleau<sup>1</sup>. Outre la revue *Le Tour du monde*, Riou a travaillé pour les périodiques *Le Monde illustré*, *Chronique illustrée* et *Illustrated London News*. Il a également illustré *Le Comte de Monte-*

*Cristo* d'Alexandre Dumas et certains ouvrages de Victor Hugo et de Guy de Maupassant. Il deviendra célèbre pour ses illustrations des ouvrages de Jules Verne, notamment le *Tour du monde en 80 jours*. Même si Riou n'est jamais allé au Brésil, il a non seulement réalisé toutes les illustrations de la relation de Biard, mais également celles de la relation de voyage de Paul Marcoy.

« Voyage au Brésil<sup>2</sup> » de Biard comprend une centaine de gravures sur bois debout, presque la moitié des gravures publiées une année plus tard dans son livre *Deux années au Brésil*. À la différence du livre publié une année plus tard, où normalement chaque page n'exhibe qu'une seule illustration, la version abrégée de la revue peut présenter jusqu'à quatre petites gravures par page, celles occupant une page entière étant plus rares. Concernant la mise en page, le texte est disposé sur deux colonnes et la plupart des illustrations sont placées au centre de la page. Les relations abrégées publiées dans *Le Tour du monde* ne sont pas divisées en chapitres mais en plusieurs parties, marquées par des sous-titres qui se rapportent directement aux titres des gravures. Plusieurs sous-titres sont plutôt narratifs, ils rapportent une action et sont rédigés à la première personne du singulier ou du pluriel : « Nous entrons dans la forêt vierge », « Ma première nuit dans la solitude », « Je me fais un laboratoire et une tente », « Ma première journée dans la forêt vierge » et « Je quitte la case pour aller vivre seul au fond des bois ». Cette présentation dynamique, du moins dans le cas de la relation de voyage de Biard, aurait tendance à faire du voyageur le héros d'une aventure. Cela confirme à quel point *Le Tour du monde* se destinait à une lecture rapide, visant à plaire à un très vaste public.

### III. VOYAGEURS VERSUS AUTOCHTONES

Les illustrations publiées dans la revue peuvent être divisées en deux grands groupes. Le premier comprend les gravures de grandes

dimensions et de forme rectangulaire, disposées horizontalement et dont la plupart occupent une page complète. Le deuxième groupe correspond davantage aux gravures de petites dimensions représentant un détail de la faune ou un personnage de la relation. La taille des illustrations peut ainsi être considérée comme une donnée fondamentale dans la hiérarchie des gravures, les grandes dimensions attestent l'importance du sujet traité.

Dans les gravures des relations de Biard et de Marcoy, les représentations des Amérindiens sont très variées. Dans certaines, l'Amérindien est présenté d'une manière descriptive, proche de l'ethnographie naissante. On y peut voir en détail les traits de leurs visages, leurs coiffures, leurs costumes et leurs tatouages. Il faut cependant rappeler que ces portraits ethnographiques des relations de voyage comme celles de Biard et de Marcoy cachent aussi un rapport conflictuel avec les populations autochtones, qui ne désirent pas poser comme modèles pour les voyageurs, mais finiront par le faire en échange de cadeaux ou d'alcool. Certains Amérindiens rencontrés par Biard croient que dans le pays des Blancs, plusieurs personnes n'ont pas de tête et que l'objectif du peintre, lorsqu'il dessine ou photographie les modèles, est plutôt de leur voler leur tête pour ensuite les placer sur les corps des Blancs de son pays.

La gravure *Femme arara* (figure 1) du livre *Deux années au Brésil* en est un exemple. Ce portrait à mi-corps met en évidence les dessins du tatouage sur le visage de l'Amérindienne, ainsi que ses seins nus. La manière de représenter le visage et le corps de la jeune femme, ainsi que le jeu d'ombres et de lumières, donne à l'image un aspect sculptural, presque monumental. Son visage et ses seins sont clairement surdimensionnés et disproportionnés. Cette façon de représenter les Amérindiens brésiliens n'est cependant pas étrangère aux qualités attribuées à leur mode de vie dans les premières relations de voyage des explorateurs. Certaines de ces qualités, facilement identifiées dans le traitement formel des gravures illustrant les relations de Thevet, Staden et Léry,

sont à l'origine du stéréotype de l'Amérindien par l'Européen : la « conformité avec la nature » (nudité idéalisée et absence de culture)<sup>3</sup>, la cruauté (guerre et cannibalisme) et la ressemblance ou la similarité (tous les Amérindiens étant vus comme « semblables »). Il faut ajouter que ces « sauvages » sont gratifiés de qualités physiques exceptionnelles : les hommes mesurent deux mètres et demi et vivent souvent jusqu'à cent cinquante ans (Todorov, 1989, p. 300).

Pour les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, la nudité ne semble plus être une surprise. Toutefois, en comparant les gravures *Femme arara* (figure 1) du livre *Deux années au Brésil* et *Indien Omagoa* (figure 2) de *Voyage de l'Atlantique au Pacifique à travers l'Amérique du sud* – la première dessinée par Biard et la deuxième par Riou –,



Femme arara.

Figure 1. « Femme arara », gravure sur bois debout signée par Riou et Sotain, dans François-Auguste Biard, *Deux Années au Brésil*, Paris, Hachette, 1862, p. 551.

on peut observer comment les visages des deux modèles ont été déformés pour mettre en évidence une image de l'Amérindien fort et monstrueux. Même si, par rapport à leurs prédécesseurs, les voyageurs comme Biard et Marcoy ont pu observer et décrire de manière plus précise les populations amérindiennes sud-américaines, ils conservent une image relativement stéréotypée des peuples exotiques, ce qui, comme le montre François-Marc Gagnon, est le résultat d'une projection du « moi » sur l'« Autre » (1984, p. 42).

Dans ce cadre, l'exotique est ainsi un élément symbolique-interprétatif qui, parmi d'autres variables, permet aux membres



Figure 2. « Indien Omagoa », gravure sur bois debout signée par Riou dans Paul Marcoy, *Voyage de l'Atlantique au Pacifique à travers l'Amérique du sud, Le Tour du monde*, Paris, Hachette, 1866 (2), p. 91.

d'un groupe social de comprendre un autre groupe comme étant différent d'eux-mêmes (Foster 1982, p. 22). Le résultat de cette compréhension, qui assimile et réduit la différence, provoque des distorsions où les traits spécifiques sont effacés, donnant lieu à une représentation stéréotypée. La nudité de l'homme « sauvage », si beau et bon au premier abord, est redevable au mythe d'Adam et Ève avant la faute. Mais cette nudité comprend une forme de violence latente, puisqu'elle peut aussi devenir négative quand le voyageur est en danger ou confronté à l'adversité. Sans paraître avoir honte de cette nudité comme Adam après la faute, les Amérindiens portent en eux la méchanceté de celui-ci et de ses descendants. Si, dans les gravures des relations du XIX<sup>e</sup> siècle, les scènes de cannibalisme ou de cruauté guerrière rappellent cette cruauté fondamentale, c'est plutôt la déchéance qui prend place dans celles de Biard et de Marcoy. Malgré l'acuité des observations réalisées par les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle sur le terrain, l'idée de ressemblance entre les Amérindiens connaît une certaine continuité lorsque les mêmes dessinateurs et graveurs réalisent les illustrations des différentes relations de voyage. La gravure *La Grosse Phylis* (figure 3) met en évidence un des modèles métis de Biard. Mais le passage du texte de la revue, en rapport avec le petit portrait, vise plutôt à commenter un autre épisode qui n'est pas illustré :

Rien de plus atroce que les souffrances de ces malheureuses bêtes. Tous les matins j'entendais de mon réduit des éclats de rire sous ma fenêtre. Ordinairement je m'intéressais assez peu aux travaux des esclaves de la maison que j'habitais. Comme toujours, si on tirait de l'eau au puits, on faisait tout haut des commentaires ; si une négresse portait, selon l'usage, un pot, une écuelle ou un parapluie, c'était un prétexte à conversation. Depuis longtemps déjà j'étais blasé là-dessus, ainsi que sur bien d'autres choses ; mais ces éclats de rires avaient

tant d'écho! [...] J'avais déjà fait le portrait de plusieurs mulâtresses indiennes, partie du mobilier du maître de mon galetas. J'avais une espèce de prédilection pour une grande et belle fille indienne à grosses joues, à bouche riante ; elle se nommait Phylis : on aurait dit la bonté même : mais cette fois, il me suffit de laisser tomber de ma fenêtre un regard dans la rue pour la prendre en horreur. Ma protégée, armée d'une hache, était retroussée jusqu'au coude ; sa robe rose à volants était pleine de sang. Elle venait de détacher le plastron de la carapace d'une tortue à coups de hache. Une autre de mes modèles, une petite fille moitié indienne et moitié négresse et M<sup>me</sup> sa mère jouaient à qui prendrait la tête de la victime, et comme la force de la pauvre bête était très-grande [*sic*], elle leur glissait entre les doigts. C'était surtout cette partie du drame qui donnait tant de joie à l'assemblée (Biard, 1861, p. 378).



La grosse Phylis.

Figure 3. « La grosse Phylis », gravure sur bois debout sans signature dans François-Auguste Biard, *Le Tour du monde*, Paris, Hachette, 1861 (2), p. 376.

L'épisode ci-dessus ne sera illustré que dans la gravure *La Grosse Phylis et les tortues* (figure 4)<sup>4</sup> publiée dans le livre *Deux années au Brésil* un an plus tard. Cette gravure de forme carrée se trouve au septième chapitre et correspond au moment où Biard est installé près de la ville de Manaus. L'image est tellement caricaturale que l'on ne reconnaît plus ici la belle jeune femme décrite dans le commentaire du premier portrait publié dans la revue. Phylis, dont les traits du visage ne sont pas bien précis, est représentée debout, les pieds nus, très grosse et souriante. Devant elle, une tortue saigne, couchée sur le dos, à côté d'une hache. À la différence des premières relations de voyage au Brésil où l'on mettait en valeur les



La grosse Phylis.

Figure 4. « La Grosse Phylis et les tortues », gravure sur bois debout sans signature dans François-Auguste Biard, *Deux Années au Brésil*, Paris, Hachette, 1862, p. 459.

comportements violents des Amérindiens qui faisaient la guerre, tuaient et par la suite mangeaient leurs ennemis, l'image et le texte valorisent ici la cruauté de la jeune femme envers les animaux, et en même temps la représentation de la jeune femme se rapproche beaucoup de celle de la sorcière. Phylis a conservé un comportement « sauvage » malgré la vie en ville, ce qui semble étonner et en même temps amuser le voyageur. D'ailleurs, Biard et Marcoy remarquent souvent que les Afro-Américains, les Amérindiens et les Métis sont bruyants et qu'ils n'ont pas de bonnes habitudes d'hygiène. Vraisemblablement, l'image de Phylis a été reprise par Riou dans la gravure *Une nuit de torture* (figure 5), qui illustre la relation de Marcoy publiée dans *Le Tour du monde*. La gravure de grande dimension représente un cabaret où Marcoy et son compagnon de voyage arrêtent pour manger et dormir lorsqu'ils sont de passage dans le village d'Acopia dans les Andes au Pérou. Selon une stratégie utilisée très souvent dans les relations de voyage, la



Figure 5. « Une nuit de torture » Voyage de l'Atlantique au Pacifique à travers l'Amérique du sud, *Le Tour du monde*, Paris, Hachette, 1863 (1), p. 239.

gravure mélange deux épisodes distincts racontés par Marcoy dans le texte. Du côté droit, deux femmes préparent un *chupé* péruvien dans une grande marmite. Elles ont une expression de gaieté et de bonhomie. Mais le dessin, construit avec quelques lignes simples et imprécises, donne à la représentation de ces deux femmes métisses un aspect également caricatural. Si leurs corps et leurs visages sont identiques, la manière de les représenter ressemble beaucoup à celle que l'on retrouve dans *La Grosse Phylis et les tortues* (figure 4) de *Deux années au Brésil*. Au contraire, Marcoy et son compagnon, situés dans la moitié gauche de la pièce divisée par un drap suspendu, sont bien identifiés et représentés en détail. Ainsi les voyageurs européens et les femmes natives sont bel et bien séparés dans deux zones différentes de la composition. Pour comprendre la gravure, il faut alors se référer au texte où Marcoy raconte l'accueil chaleureux qu'il a reçu lorsqu'il a sollicité l'hospitalité des deux femmes dans un cabaret. Mais la surprise ne tarde pas : au moment de se coucher, les deux voyageurs sont attaqués d'abord par des souris et ensuite par des puces, ce qui fait rigoler les deux femmes, pour qui « les puces sont comme la mort, nul n'en est exempt » (Marcoy, 1863, p. 238).

Même si des voyageurs comme Biard et Marcoy peuvent plus facilement que leurs prédécesseurs se rendre en Amérique du Sud et y établir un contact prolongé avec les populations locales, l'apparence ressemblante des autochtones perdure encore dans les illustrations des relations de voyage de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, au XIX<sup>e</sup> siècle, les procédés techniques de réalisation des gravures à partir d'un dessin ou d'une photographie permettent l'obtention d'un résultat très précis. Cette persistance de la ressemblance peut être attribuée au fait que les schèmes mentaux de l'époque entretenaient un certain nombre de représentations construites à partir d'idées reçues depuis la découverte des Amériques. D'ailleurs, comme l'a montré François-Marc Gagnon, l'absence de traits physiques particuliers chez les Amérindiens

remonte aux relations de Champlain et de Thevet (Gagnon, 1984, p. 39).

Parallèlement à la construction de l'image des Amérindiens, des Afro-Américains et des Métis selon un certain stéréotype, les relations de voyage publiées dans la revue *Le Tour du monde* sont les premières à représenter le voyageur lui-même de manière systématique. S'il est vrai que déjà au XVI<sup>e</sup> siècle le voyageur Hans Staden était représenté dans sa *Véritable histoire et description d'un pays habité par des hommes sauvages, nus, féroces et anthropophages*, ce type de stratégie narrative a été très peu utilisé avant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans *Le Souroucoucou* (figure 6) et *Dissection d'un dauphin souffleur* (figure 7), Biard et Marcoy sont respectivement représentés comme deux aventuriers en action. *Le Souroucoucou* (figure 6) se rapporte à la période où Biard demeurait dans la province d'Espírito Santo. Elle représente trois personnages aux prises avec



LE SOUROUCOUCOU

Figure 6. « Le Souroucoucou », gravure sur bois debout signée « Riou d'après Biard » et J. Gauchard dans François-Auguste Biard, *Le Tour du monde*, Hachette, (2), 1861. p. 40.

un serpent dans la forêt. Biard, le torse nu et de dos, se trouve au premier plan dans le coin gauche de la gravure. Le serpent qui l'affronte occupe la moitié droite de la composition. Le deuxième plan comprend un réseau de lignes, formé par les branches des arbres. Le troisième plan laisse deviner deux Amérindiens, l'un à gauche et l'autre à l'extrême droite, si confondus avec les branches qu'on peut à peine distinguer leurs yeux. Même si la lutte contre le serpent constitue le sujet de la gravure, l'auteur ne néglige pas pour autant de représenter minutieusement la végétation tropicale. Pour illustrer de manière originale la lutte du protagoniste, la nature et les personnages sont entremêlés. Une partie du serpent se

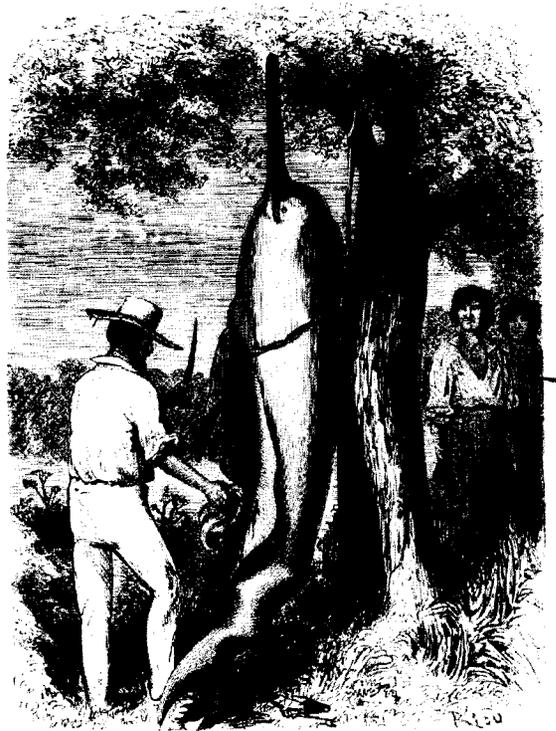


Figure 7. « Dissection d'un dauphin souffleur » *Voyage de l'Atlantique au Pacifique à travers l'Amérique du sud, Le Tour du monde*, Paris, Hachette, 1866 (2), p. 88.

confond avec les branches de l'arbre et Biard est à moitié couvert par la végétation, représentée par un réseau de lignes courbes. Les deux Amérindiens au troisième plan disparaissent presque sous le réseau de troncs d'arbres. Trois sources d'éclairage dirigées sur Biard, le serpent et la queue de celui-ci donnent un aspect théâtral à la scène. Le fait que les Amérindiens disparaissent presque dans l'ombre peut s'expliquer de plusieurs manières. D'une part, ils appartiennent à l'exotisme de la forêt, et d'autre part leur passivité, voire leur inexistence, vise à mettre en relief le héros de l'avant-plan. Si la relation de Biard s'inspire de Debret, de Rugendas et de Clarac pour représenter la nature et les Amérindiens, elle comprend des éléments originaux, notamment par la construction de ce protagoniste aventurier. Néanmoins, un regard plus attentif fait remarquer que la position du protagoniste Biard n'est pas très claire dans la gravure. On pourrait penser d'abord qu'il essaie de tuer le serpent avec un bâton, mais le fusil sur son dos indique que le peintre est plutôt en fuite.

Le texte, même s'il ne concorde pas exactement avec la gravure, explique l'épisode en racontant longuement que ce n'est pas Biard qui a tué le serpent mais l'Amérindien :

Une fois, dans la forêt, l'Indien qui me précédait m'arrêta en étendant la main, ce que j'allais faire de moi-même, car un immense tronc d'arbre barrait le passage. Cet homme n'avait eu que son fusil à préserver de l'eau ; il ne l'avait pas quitté, se bornant à l'élever de temps en temps, pour ne pas le mouiller. Il visa un objet que je ne voyais pas, et tira à bout portant sous le tronc d'arbre que j'allais essayer de franchir. Ce qui en sortit me fit reculer d'un pas. Je tombais à la renverse au milieu d'un tas d'épines. La douleur me fit relever d'autant plus vivement que j'étais en présence du fameux serpent soucourouhyou. Il était blessé à mort (Biard, 1861, p. 40).

La suite du texte raconte le reste de l'épisode. Le peintre rapporte à la maison le serpent mort pour le naturaliser. Malgré la crainte des Amérindiens, qui se cachent derrière les branches, Biard commence à dépouiller le serpent et à retourner sa peau :

À peine les Indiens eurent-ils compris ce que je voulais faire qu'ils se sauvèrent dans le bois, et pendant tout le temps que j'employai à dépouiller et à retourner la peau du serpent, ce qui fut assez long, je pus apercevoir derrière des troncs leurs yeux effrayés (*Ibid.*, p. 40-41).

La gravure a donc amalgamé deux épisodes différents pour renforcer le mythe du héros-aventurier qui réussit à survivre dans la forêt. Cette hypothèse est confirmée par le fait que dans le dessin qui a probablement inspiré la gravure et l'un des seuls retrouvés, intitulé *Le Souroucoucou*<sup>5</sup>, Biard et les Amérindiens sont absents. On peut donc présumer que les trois personnages ont été ajoutés par la suite sur le dessin ayant été à l'origine de la gravure signée « Riou d'après Biard » et J. Gauchard.

Dans *Dissection d'un dauphin souffleur* (figure 7), la lutte contre les forces de la nature n'est pas mise en valeur comme dans l'illustration du livre de Biard. La composition, marquée par sa verticalité, est divisée en deux parties. À gauche, au premier plan, Marcoy est représenté de dos. Il tient un couteau avec lequel il dépouille l'animal. Au centre, l'immense dauphin est attaché au tronc d'un grand arbre. Les deux Amérindiens, habillés en pantalon et chemise, occupent la moitié droite de l'image dans une attitude de méfiance à l'égard de l'opération entreprise par Marcoy. De la même manière que Biard, Marcoy est le protagoniste-aventurier, habillé en blanc, portant un chapeau et une longue barbe, une représentation qui se rapproche d'un Indiana Jones postromantique. Il est le personnage en avant-plan, qui dissèque le dauphin, pendant que les Amérindiens se trouvent cachés derrière l'arbre,

dans une position défensive. Comme le montre le passage du texte, les choses se sont passées autrement :

Grâce au dévouement de ce Télémaque indigène dont je m'étais constitué le Mentor, j'eus en ma possession un dauphin souffleur que je convoitais depuis longtemps et que les Indiens n'avaient jamais voulu me procurer par suite de leurs déplorables superstitions à l'endroit de ce cétacé auquel ils prêtent un langage et une domination absolue sur toutes les espèces de poissons d'eau douce. Mon élève, accompagné de deux Cocamas, était allé harponner ce dauphin près de l'embouchure de l'Ucayali et me l'offrit avec beaucoup de grâce. Je suspendis aussitôt l'animal à une branche d'arbre, et l'ayant incisé de la gorge à l'anus, je commençais à le dépouiller de son cuir (Marcoy, 1866, p. 91).

Ainsi, tel que dans le passage en relation avec la gravure *Le Souroucoucou* (figure 6) de *Voyage au Brésil*, le passage du texte en rapport avec l'illustration complète l'image et montre au lecteur que le vrai héros n'est pas Marcoy, mais plutôt un indigène.

## CONCLUSION

L'étude comparée des gravures de ces deux relations de voyage nous amène à croire que la façon de représenter les Amérindiens et les populations autochtones s'inscrit dans une tendance plus générale de représentation des habitants et de la nature sud-américains, qui se développe particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette vision française de l'Amérique du Sud apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises dans le texte et dans les illustrations de la revue *Le Tour du monde* comme une opposition entre l'Europe civilisée et l'Amérique du Sud sauvage, représentée par la faune et par la végétation luxuriante, mais principalement par l'Amérindien,

l'Afro-Brésilien et le Métis. Ce regard est redevable aux premières relations de voyage du XVI<sup>e</sup> siècle, marquées par des scènes de violence, de guerre et de cannibalisme. Avec le temps, les différentes représentations de l'Amérindien deviennent proches du stéréotype : l'Amérindien cruel et sanguinaire, très près du monstre, ainsi que le « bon sauvage ». Au cours des siècles, la représentation de l'esclave africain et du Métis vient se joindre à celle de l'Amérindien pour former une triade, représentée très souvent par les voyageurs européens comme étant corrompue et indigne de confiance. D'une part, l'émergence de l'ethnographie contribuera à mettre en évidence des représentations des habitants de l'Amérique du Sud faisant état d'un contact plus proche et d'une observation détaillée, basée sur des paramètres typologiques ; d'autre part, la popularisation de l'image imprimée au XIX<sup>e</sup> siècle donnera de plus en plus aux relations de voyage un statut de roman d'aventure, où le voyageur européen est souvent représenté comme un grand héros en opposition à l'autochtone. Somme toute, cette manière de représenter l'habitant de l'Amérique du Sud est aussi redevable en grande partie au romantisme, qui s'est construit surtout dans les zones de contact entre l'Europe et le monde éloigné : l'Orient, l'Afrique, mais aussi les Amériques qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, sont en train de se libérer de l'Europe et de rompre avec leur passé colonial. L'usage du dessin, de la photographie et par la suite de la vidéo en vue de décrire les populations « exotiques » a posé et pose toujours des problèmes d'ordre éthique. Même dans les relations de voyage comme celle de Biard, il n'est pas rare de voir les autochtones réagir vivement à l'idée de poser comme modèles pour des dessins, des peintures ou encore des photographies. À cause des croyances en relation aux pouvoirs magiques de l'image, l'acte de peindre, de dessiner ou de photographier les aborigènes, parfois en échange de petits cadeaux ou d'alcool, constitue aussi une forme de violence.

## NOTES

- <sup>1</sup> Cette prédilection peut nous amener à croire que Riou fréquentait le même cercle que Biard qui, depuis 1841, avait une maison aux Plâtreries, près de Fontainebleau.
- <sup>2</sup> Le texte est paru en six livraisons en 1861.
- <sup>3</sup> L'expression « [vie] selon la nature » est aussi utilisée par Gagnon (1984, p. 34) pour désigner l'opposition entre nature et culture. Cette expression se fonde sur l'idéalisation de l'Amérindien qui, selon certains colonisateurs dont Colomb, vit nu, en harmonie avec son environnement, et sur le fait que sa subsistance est assurée par la nature (la chasse, la pêche et la cueillette des fruits) sans la nécessité de travailler.
- <sup>4</sup> Dans le livre *Deux années au Brésil*, la gravure s'intitule *La Grosse Phylis*, mais dans la table des illustrations, elle figure sous le titre *La Grosse Phylis et les tortues*, probablement pour la différencier du portrait du même personnage.
- <sup>5</sup> Voir le François-Auguste Biard, *Le Souroucoucou*, dessin, 20 cm × 33 cm, collection particulière, Rio de Janeiro dans Boghici (1990, p. 130).

## BIBLIOGRAPHIE

- Biard, F.-A. (1861). « Voyage au Brésil », *Le Tour du monde*, vol. IV, p. 1-48 et p. 353-400.
- Boghici, J. (1990). *Missão Artística Francesa e Pintores Viajantes : França-Brasil no século XIX. La Mission artistique française et les peintres-voyageurs, France-Brésil au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Cultural Brasil-França, Fundação Casa França-Brasil.
- Caraion, M. et C. Reichler (1995). « Représentation et médiation symbolique dans la littérature de voyage », dans M. Caraion et C. Reichler (dir.), *Mots et images nomades, Études de Lettres*, janvier-juin, p. 1-11.
- Chaumiel, J.-P. (1994). « Una vision de la Amazonia a mediados del siglo XIX : el viajero Paul Marcoy », *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 23, p. 269-295.
- Foster, S. (1982). « The exotic as a symbolic system », *Dialectical Anthropology*, vol. 7, n° 1, p. 21-30.
- Gagnon, F.-M. (1984). *Jacques Cartier et la découverte du Nouveau Monde*, Québec, Musée du Québec.

Marcy, P. (1862-1867). « Voyage de l'Atlantique au Pacifique à travers l'Amérique du Sud », *Le Tour du monde*, Paris, Hachette.

Todorov, T. (1989). *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil.

## Construction médiatique de l'« Allemand autre » et de l'« autre Allemand » dans *Der schwarze Kanal* (1961) : un prélude à l'information mondialisée ?

*Manuel Meune*

L'histoire télévisuelle des deux États allemands, en raison de l'opposition frontale entre deux environnements idéologiques, offre un terrain privilégié pour observer l'émergence d'un système d'information complexe, dans lequel les messages se relativisent ou se contredisent constamment. Si, aujourd'hui, la possibilité de s'informer à des sources diverses passe à la fois par des progrès technologiques fulgurants, par le développement du plurilinguisme individuel et par la volonté constante, affichée par certains réseaux, de fournir des programmes dans plusieurs langues afin de rejoindre un maximum de citoyens « d'ailleurs », l'originalité du « modèle allemand » pendant la guerre froide tient au fait que c'est au sein d'un même univers linguistique que coexistent des systèmes de référence antagonistes, et que la consommation d'informations potentiellement contradictoires s'opère sur un mode interculturel d'un type très particulier.

Techniquement, dès les années 1960, des millions de foyers allemands étaient à même de recevoir des images en provenance de l'autre Allemagne, ce qui ne manquait pas d'influencer le style et la teneur des programmations. Dans la pratique, et si l'on excepte quelques régions de Saxe ou de Poméranie, trop distantes des émetteurs occidentaux situés près de la frontière