



Brésil(s)

Sciences humaines et sociales

10 | 2016

Les artistes de D. João : des français à Rio de Janeiro
en 1816

Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIX^e siècle

*Cultura visual e memória da escravidão : o olhar francês sobre as populações de
origem africana no Brasil do século XIX*

*Visual Culture and the Memory of Slavery: The French Gaze on Populations of
African Origin in Nineteenth-Century Brazil*

Ana Lucia Araujo



Édition électronique

URL : <http://bresils.revues.org/1972>

ISSN : 2425-231X

Éditeur

Editions de la maison des sciences de
l'homme

Édition imprimée

ISBN : 978-2-7351-2065-9

ISSN : 2257-0543

Référence électronique

Ana Lucia Araujo, « Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIX^e siècle », *Brésil(s)* [En ligne], 10 | 2016, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 30 novembre 2016. URL : <http://bresils.revues.org/1972> ; DOI : 10.4000/bresils.1972

Ce document a été généré automatiquement le 30 novembre 2016.



Brésil(s) est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIX^e siècle

Cultura visual e memória da escravidão : o olhar francês sobre as populações de origem africana no Brasil do século XIX

Visual Culture and the Memory of Slavery: The French Gaze on Populations of African Origin in Nineteenth-Century Brazil

Ana Lucia Araujo

NOTE DE L'ÉDITEUR

Article reçu pour publication en août 2015 ; approuvé en décembre 2015

- 1 Depuis le début du XIX^e siècle, en Europe, on trouve fréquemment des représentations des populations d'origine africaine dans les illustrations des relations de voyage, notamment dans le contexte de l'émergence du genre « voyage pittoresque » (Munsters 1991 ; Greppi 2005, 34-36). Ce courant esthétique s'est attaché d'abord aux paysages européens, puis à des régions plus distantes du globe comme l'Orient, l'Afrique, les Amériques ou l'Asie, ainsi qu'à leurs habitants. Cette production littéraire et artistique destinée à un public européen qui, à cette époque, s'intéressait de plus en plus aux territoires éloignés et à l'exotisme de leurs populations, mit souvent en scène les populations amérindiennes ainsi que les populations noires libres, affranchies ou esclaves¹.
- 2 En 1808, après avoir échappé à l'invasion de l'armée de Napoléon Bonaparte, la cour portugaise s'établit à Rio de Janeiro. Avec l'ouverture des ports à l'Angleterre à la suite du

Congrès de Vienne, plusieurs voyageurs étrangers se rendirent au Brésil. Ce fut le cas d'un groupe d'artistes français qui arrivèrent en 1816. Ils produisirent un grand nombre d'images décrivant la vie quotidienne locale et, notamment, celle des hommes et des femmes d'origine africaine qui constituaient la majorité de la population urbaine et rurale du pays à cette époque.

- 3 Cet article compare les productions de deux artistes appartenant tous deux à l'histoire de la présence française au Brésil mais à des moments différents : Jean-Baptiste Debret (1768-1848) et François-Auguste Biard (1799-1882). Alors que le travail du premier a fait l'objet de très nombreuses études, celui du second a été négligé. En prenant comme point de départ le contexte du séjour de chacun de ces artistes, j'examinerai la manière dont ils ont représenté les populations noires et ont abordé la question de l'esclavage. L'enquête sera étendue aux relations que leurs images entretiennent avec celles, antérieures et postérieures, d'autres artistes européens. Au-delà, il s'agira de déterminer si les représentations visuelles issues du regard français sur le Brésil comportent des spécificités et de comprendre comment elles ont contribué au développement de stéréotypes culturels sur les populations noires et métisses brésiliennes. Enfin, je m'attacherai à la manière dont ces images ont été réutilisées, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, lors d'expositions dans des musées au Brésil, en Angola, dans la République du Bénin et en Grande-Bretagne, participant ainsi à la construction de la mémoire publique contemporaine de l'esclavage brésilien.

L'héritage artistique français au Brésil

- 4 En 1816, une expédition d'artistes français se rendit au Brésil. On leur demanda, entre autres, de contribuer à la création d'une l'École royale des sciences, des arts et des métiers, ce qui leur permit de participer au développement de la vie culturelle et artistique de la nouvelle capitale du Royaume du Portugal, du Brésil et de l'Algarve (Campofiorito 1983, 20-21 ; Dias 2006, 301-316 ; Squeff 2006, 133-139 ; Schwarcz 2008). Les membres de ce groupe étaient tous des partisans de Napoléon I^{er} qui, après sa chute en 1815, restèrent sans appui et sans commandes officielles. Or, le Brésil étant la seule monarchie des Amériques, à cette époque², ces artistes de cour virent là l'occasion de reconstruire un prestige social et professionnel récemment perdu. Une fois installés, ils consacrèrent leur art à la vie de la capitale et de la famille princière grâce à une peinture d'orientation néoclassique et académique qui privilégiait le paysage et les thèmes de nature historique, en y ajoutant le portrait et des œuvres plus décoratives. Le groupe comptait dix-huit personnes dont le peintre Jean-Baptiste Debret.
- 5 Debret était né à Paris en 1768, dans une famille d'artistes. Il étudia au collège Louis-le-Grand et, par la suite, prit des cours avec son cousin, le célèbre peintre Jacques-Louis David (1748-1825) (Carelli 1993, 62-63). En 1785, il s'inscrivit à l'Académie des beaux-arts de Paris. La même année, il fut classé second du Prix de Rome pour son œuvre *Regulus partant pour Carthage*. Au début de la Révolution, il abandonna la peinture pour étudier le génie civil à l'École des ponts et chaussées. En 1795, il fut nommé professeur de dessin à l'École centrale des travaux publics qui devint l'École polytechnique la même année.
- 6 En 1798, Debret reprit ses activités artistiques et reçut un nouveau prix. Sous le Premier Empire, il accepta plusieurs commandes officielles et participa régulièrement au salon de Paris où il présenta des tableaux d'histoire dans lesquels Napoléon Bonaparte était le personnage principal. Comme d'autres artistes officiels, sa carrière artistique fut affectée

par la chute de Napoléon en 1814 puis 1815, ce qui l'encouragea à accepter l'invitation de Joachim Lebreton afin de participer à l'expédition française au Brésil, où il arriva en 1816.

- 7 Debret vécut seize ans au Brésil. À Rio de Janeiro, son expérience de peintre officiel lui valut plusieurs commandes. Il peignit des tableaux historiques et des portraits des membres de la cour. À partir de 1826, il enseigna la peinture d'histoire à l'Académie des beaux-arts qui avait été créée en grande partie grâce à ses collègues de l'expédition. Debret retourna à Paris en 1831, au début de la monarchie de Juillet. Entre 1834 et 1839, il publia chez l'éditeur Firmin-Didot Frères les différents cahiers qui forment le *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, un ouvrage illustré de 153 planches lithographiées (Debret 1834-1839)³.
- 8 Durant la plus grande partie de son séjour, Debret resta à Rio de Janeiro mais il voyagea aussi dans les provinces du Rio Grande do Sul et de Santa Catarina. Son album, conçu comme une « collection », suggère une volonté de classer et d'ordonner la nature, les habitants, les objets et les villes du Brésil. Toutefois, en traitant les principaux événements historiques associés à la vie du roi puis de l'empereur, Debret aspirait à retrouver le statut de peintre de cour.
- 9 Si la première vague d'exilés français arriva à Rio de Janeiro après la chute de Napoléon I^{er}, d'autres cherchèrent refuge au Brésil à partir de 1848, pendant les années qui suivirent la fin de la monarchie de Juillet (Canelas 2007). Au sein de cette nouvelle génération d'artistes-voyageurs ayant déjà connu d'autres continents se trouvait François-Auguste Biard (1799-1882). Né à Lyon, en 1799, Biard, à la différence de Debret, ne fut jamais associé à l'Académie des beaux-arts de Paris. Élève de l'école des beaux-arts de Lyon, il étudia le dessin avec Pierre-Henri Révoil (1776-1842) et Fleury-François Richard (1777-1852), tous deux anciens élèves de David. Biard travailla aussi dans une fabrique de papier peint, près de Lyon, qui produisait des représentations religieuses en utilisant les mêmes techniques. Il fut alors en contact avec une production à caractère populaire, destinée à un public consommateur d'images pieuses. C'est dans ce contexte qu'il fit ses premiers tableaux⁴. Entre 1827 et 1828, le jeune artiste servit dans la marine française comme professeur de peinture. Ses voyages influencèrent sa production, notamment ses représentations des paysages et des habitants des régions lointaines qu'il visita. À partir de 1827, il envoya régulièrement ses travaux au Salon. Après 1829, il continua à visiter l'Europe et l'Afrique⁵.
- 10 Le profil de Biard était différent de celui des artistes de l'expédition française de 1816 qui n'étaient pas, comme lui, des explorateurs et pour lesquels le Brésil était la première destination « exotique ». Sa réputation d'artiste-voyageur se consolida après sa participation, avec sa fiancée Léonie d'Aunet, à une mission scientifique en Arctique en 1839 et 1840. Au retour, il peignit des tableaux représentant le jeune Louis-Philippe au cours des expéditions qu'il avait faites en Laponie, avant de devenir roi des Français⁶. En 1839, ce ne fut donc pas une surprise de voir Biard figurer parmi les peintres choisis pour décorer les galeries historiques du palais de Versailles⁷.
- 11 Avec la fin de la monarchie de Juillet, la carrière de Biard déclina. En 1858, il décida de faire un long séjour au Brésil. Même si ses motivations demeurent inconnues, il est clair que l'artiste faisait partie d'un cercle de personnes en relation avec la monarchie brésilienne. Il fréquentait plusieurs proches des anciens membres de l'expédition artistique française, notamment James Pradier (1786-1847), frère de Charles-Simon Pradier (1786-1848) (Siler 1984, 113). Le séjour brésilien de Biard était une promesse de renouvellement de son répertoire artistique. C'était pour lui une opportunité unique de

contact avec la nature tropicale ainsi qu'avec les populations amérindiennes, noires et métisses du pays. De plus, la cour brésilienne à Rio de Janeiro lui offrirait certainement la possibilité d'obtenir de nombreuses commandes de portraits, dont la demande avait beaucoup diminué à Paris.

- 12 Biard arriva au Brésil en 1858. Le pays était alors un empire indépendant, gouverné par le petit-fils de Dom João VI, Dom Pedro II. Homme de lettres, polyglotte, amateur des sciences et des arts, le monarque était aussi un mécène. À son invitation, Biard s'installa au palais. Pendant les mois qu'il passa à Rio de Janeiro, il peignit des portraits de l'empereur, de l'impératrice, des deux princesses impériales ainsi que d'autres membres de la cour. Toutefois, son véritable objectif était de peindre des Amérindiens. Dans ce but, il se rendit d'abord dans l'Espírito Santo et, ensuite, en Amazonie.
- 13 Biard voulait voir son nom associé à la tradition française au Brésil⁸. En juillet 1859, l'empereur lui offrit la chaire de peinture historique à l'Académie impériale des beaux-arts. L'artiste, qui était alors en Amazonie, refusa en alléguant qu'il voulait retourner en France⁹. Arrivé à Paris, en 1860, il proposa à Louis Hachette ses *Deux années au Brésil* qui parurent en 1862. Le livre de 680 pages est illustré de 180 gravures sur bois de bout représentant différents aspects de la vie quotidienne brésilienne et, notamment, les populations noires, métisses et amérindiennes.

Esclavage et culture visuelle

- 14 L'esclavage n'était pas une réalité étrangère à Debret ou à Biard. Le premier, pendant la Révolution, fut certainement marqué, comme tous ses contemporains, par la révolte des esclaves de Saint-Domingue (1791) qui entraîna le décret d'abolition générale de 1794. Il fut aussi témoin de la réaction brutale de Bonaparte contre Toussaint Louverture, de sa décision de rétablir l'esclavage dans les colonies françaises arrachées aux Anglais en 1802, et de sa défaite contre l'armée de Dessalines. Il vit naître Haïti, première nation noire indépendante des Amériques, dans laquelle la servitude avait été définitivement bannie.
- 15 Et, cependant, l'esclavage continuait d'exister dans les colonies françaises de la Caraïbe (Martinique, Guadeloupe et Guyane) et de l'Océan Indien (Île de la Réunion). Ni la restauration de 1814 ni celle de 1815 n'y mirent fin. Debret et Biard ne visitèrent jamais ces territoires mais ils connaissaient les ports français d'où partaient les bateaux pour aller s'approvisionner sur les côtes africaines et qui demeurèrent actifs pendant les trois décennies suivantes en dépit de l'interdiction de la traite française à la suite du Congrès de Vienne¹⁰. De plus, l'esclavage n'était pas une réalité étrangère à la France métropolitaine. Très souvent, les propriétaires de la Guyane et de la Caraïbe amenaient leurs esclaves avec eux lorsqu'ils séjournaient dans l'hexagone (Gisler 1981, 87 ; Boule & Peabody 2014). Même en résidant à Paris, les deux artistes n'avaient pu ignorer les échanges constants entre la capitale et ses colonies où l'esclavage resta en vigueur jusqu'en 1848.
- 16 D'après une anecdote rapportée par Louis Guimbaud (1927, 135), lorsque, après la fin de la monarchie de Juillet, Biard fut privé de commandes royales, il s'adapta très vite au nouveau courant abolitionniste. Il retrouva les anciens croquis préparatoires de *Traite d'esclaves dans la côte oust de l'Afrique* (fig. 1) qu'il avait présentée au Salon de 1846, et en fit un nouveau tableau intitulé *L'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises* (fig. 2), qui fut exposée au Salon de 1849 et ensuite acheté par l'État (Georgel 1998, 182). Ces deux

œuvres, ainsi que *Capture d'un bâtiment négrier par un navire français* et *Emménagement d'esclaves à bord d'un négrier* (fig. 3) qui, aujourd'hui encore, illustrent des sites Internet, des films documentaires et des couvertures de livres, peuvent amener faussement à croire que Biard était un peintre abolitionniste¹¹. Il est fort probable que son intérêt pour le thème de la traite atlantique des esclaves ait d'abord été lié à son goût pour l'exotisme et, par la suite, adapté à la nouvelle réalité politique qui émergea après 1848. De plus, à part leurs titres, rien ne suggère que Biard ait été témoin des événements qu'il représente dans ces deux peintures. Il s'est probablement appuyé là sur des témoignages oraux ou des rapports écrits par d'autres voyageurs.



Figure 1 – « Traite d'esclaves dans la côte ouest de l'Afrique », 1833 ca. (huile sur toile, 162.5 cm x 228.6 cm), François-Auguste Biard, Wilberforce House Museum, Hull, Grande Bretagne (2013. @usager Botaurus/Wikimedia Commons/CC-BY-SA-3.0)



Figure 2 – « L'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises », 1849 (huile sur toile, 261 cm × 391 cm), François-Auguste Biard, Versailles, Musée National du Château et de Trianon (2013. @usager Botaurus/Wikimedia Commons/CC-BY-SA-3.0)

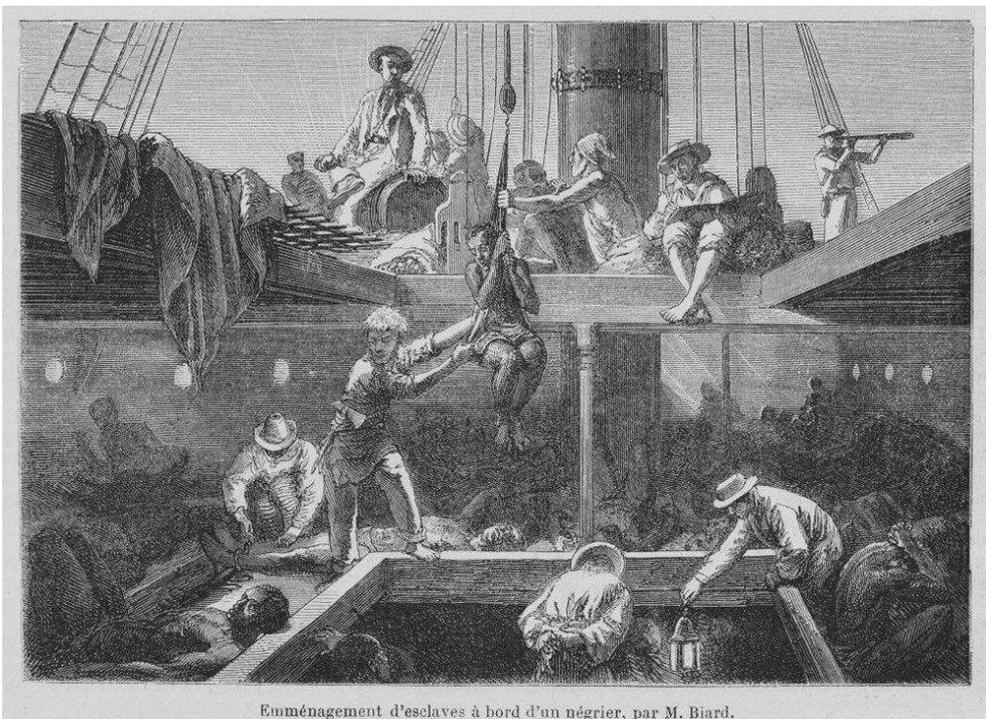


Figure 3 – « Emménagement d'esclaves à bord d'un négrier » (gravure sur bois), François-Auguste Biard

L'illustration : Journal Universel, Paris (1861, t. 1, vol. 37, 345)

- 17 Même si les pressions britanniques pour bloquer la traite africaine vers le Brésil s'intensifièrent après 1808, on estime que 743 919 esclaves débarquèrent pendant le séjour de Debret à Rio de Janeiro, de 1816 à 1831 (*Transatlantique Slave Trade Database : Voyages*). Le peintre s'abstint de tout commentaire à propos de la présence des navires

négriers dans la baie de Guanabara lorsqu'il décrit et illustre avec deux lithographies l'arrivée de l'expédition française¹². Malgré l'interdiction de 1831, la traite illégale continua jusqu'en 1850, date à laquelle elle fut à nouveau abolie¹³. Quand Biard arriva à Rio de Janeiro, en 1858, le passage du milieu vers le Brésil appartenait au passé mais le marché intérieur, lui, était florissant. Le vapeur Paraná, qui avait amené le peintre au Pará, venait tout juste de transporter 240 esclaves du Maranhão jusqu'à Rio de Janeiro (Araujo 2015, 94 ; Canelas 2007, 141, note 71)¹⁴.

- 18 Certes, quelques-unes des images produites par Debret et Biard mettent en valeur des personnages d'origine africaine et semblent condamner l'esclavage et la traite atlantique. Cependant, les textes qui les accompagnent décrivent les populations noires comme étant inférieures aux populations d'origine européenne (Lima 2007). Même si les deux artistes furent étonnés de l'extension et de l'importance de l'esclavage au Brésil, ils ne furent pas des peintres abolitionnistes. Au cours de leurs carrières, ils ne se situèrent jamais clairement en opposition à cette institution et en faveur de sa disparition¹⁵. Leur silence était, il est vrai, compréhensible : tous deux séjournèrent au Brésil avec l'appui des cours portugaise et brésilienne qui étaient étroitement liées au système esclavagiste.
- 19 Les populations noires occupent des places distinctes dans les travaux de Debret et de Biard. Le premier a souvent représenté le mode de vie des populations de couleur libres ou esclaves dans ses aquarelles et dans les lithographies de son album *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Le second qui était venu peindre des Amérindiens se montra très déçu de constater la présence en masse des populations d'origine africaine à Salvador et à Rio de Janeiro : « des nègres j'en avais vu en Afrique » (Biard, 1862, 114). Et, en effet, Biard ne réalisa qu'un seul tableau les mettant en scène : « Fuite d'esclaves ». Il représente un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants capturés par un contremaitre. Ses autres peintures ne concernent que les populations amérindiennes. Toutefois, les Noirs et métis des différentes régions du Brésil, notamment ceux de Rio de Janeiro, ne sont pas absents de *Deux années au Brésil*, mais, dans ce cas, c'est par le biais de la gravure.
- 20 Debret produisit un grand nombre d'aquarelles représentant la vie quotidienne des esclaves à Rio de Janeiro, lesquelles, plus tard, ont été lithographiées dans son album de voyage. Ces images, souvent idéalisées et ordonnées, sont influencées par le néoclassicisme comme par le romantisme. Elles combinent des données de ses observations sur le terrain avec les canons gréco-romains de la beauté (Naves 1996, 72 ; Guiochon, 1994, 44). Parmi ses lithographies les plus connues se trouvent celles mettant en évidence la souffrance infligée aux hommes et femmes esclaves, notamment les châtiments physiques. « L'exécution de la punition du fouet » (fig. 4) représente un esclave à moitié nu, attaché à un poteau de flagellation (*pelourinho*) et fouetté par un autre esclave. Elle montre comment, dans une société esclavagiste, les punitions physiques constituaient des spectacles publics et faisaient partie de la vie quotidienne des centres urbains. Comme le note Marcus Wood (2002, 411), cette image de l'esclave châtié aux fesses nues contient une importante dimension pornographique : le corps souffrant de la victime est érotisé comme dans les peintures représentant le martyr du Christ (Rarey 2015, 87-89). En insistant sur le fait que le bourreau qui applique la peine est lui aussi un esclave, l'image illustre combien l'esclavage pénétrait toutes les sphères de la société brésilienne. Dans un rapport publié par l'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro sur l'album de Debret, cette planche a été sévèrement critiquée car, d'après les auteurs, elle décrivait une situation exceptionnelle (Lima 2007). Or, bien d'autres relations de voyage européennes du XIX^e siècle ont évoqué les châtiments publics infligés aux esclaves, en

confirmant que la scène dépeinte par Debret était plutôt courante dans les espaces urbains brésiliens.

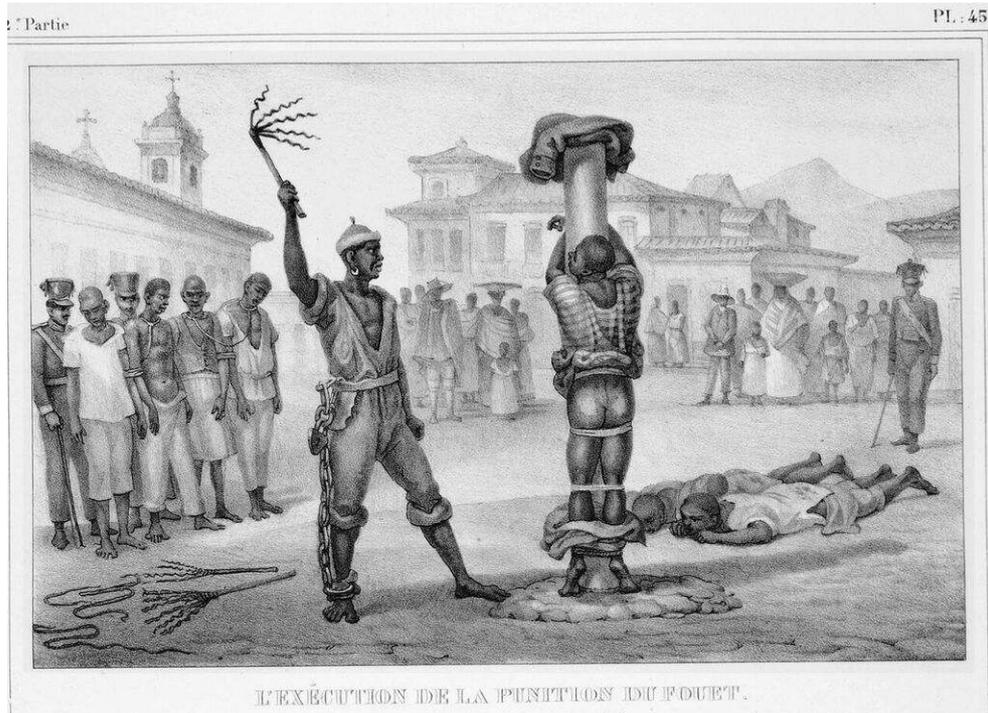


Figure 4 – « L'exécution de la punition du fouet » (lithogravure)
Jean-Baptiste Debret (1834-1839, t. II, pl. 45)

- 21 La lithographie *Le collier de fer, châtiment des fugitifs* (fig. 5) est tout aussi connue. Elle montre quatre esclaves « de rapport », c'est-à-dire travaillant pour le compte de leur maître auquel ils remettaient l'argent qu'ils gagnaient dans les rues de Rio de Janeiro. Trois d'entre eux portent d'énormes colliers de fer, le quatrième a sur la tête un bloc de bois attaché à sa cheville par une chaîne. L'image illustre comment la torture faisait partie de la vie quotidienne des esclaves qui, entravés par des chaînes et garrotés, continuaient à vaquer à leurs activités journalières. *Feitors corrigéant des nègres* (fig. 6) met aussi l'accent sur la cruauté et la perversité du système esclavagiste brésilien. Au premier plan on voit un contremaitre châtiant un esclave les mains et les pieds attachés, maintenu en position fœtale par un bâton passant sous les genoux et sur les coudes ; au second plan un esclave en fouette un autre lié au tronc d'un arbre.

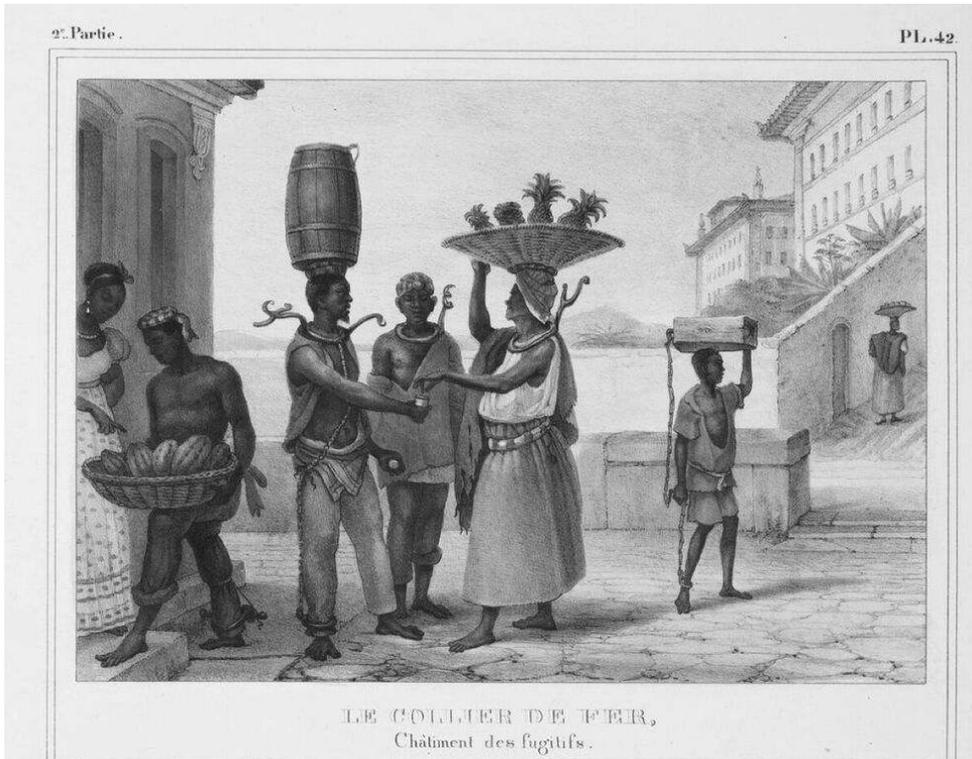


Figure 5 – « Le collier de fer, châtiment des fugitifs » (lithogravure)

Jean-Baptiste Debret (1834-1839, t. II, pl. 42)

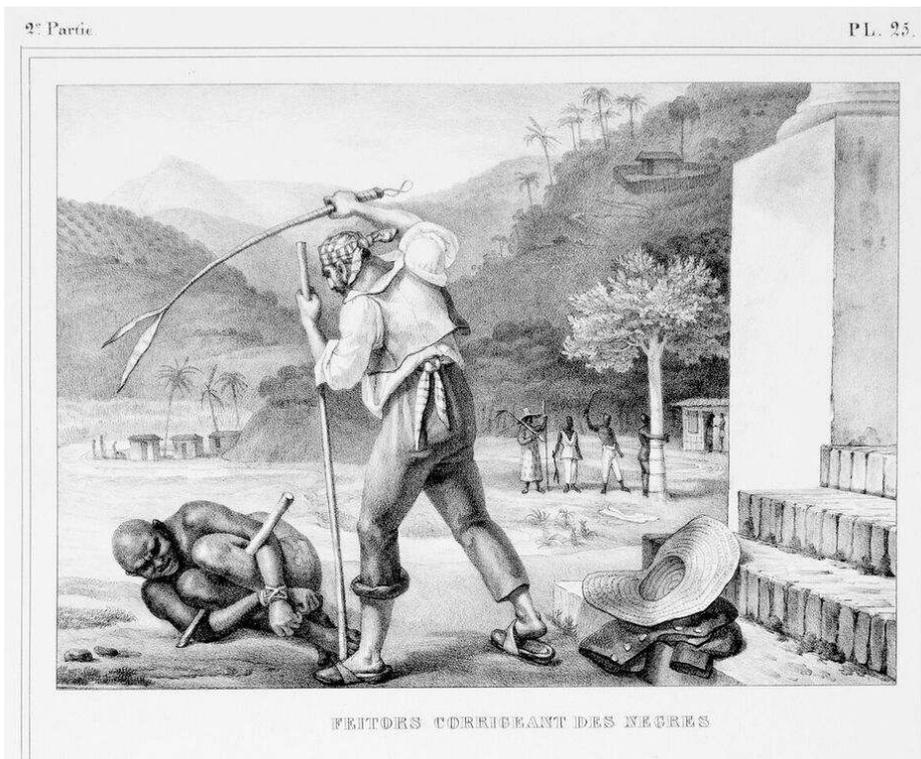


Figure 6 – « Feitors corrigeant des nègres » (lithogravure)

Jean-Baptiste Debret (1834-1839, t. II, pl. 25)

- 22 Biard a, lui aussi, dépeint en détail la vie des populations noires brésiliennes. Comme ses représentations sont proches de la caricature, elles révèlent des dimensions de la société

esclavagiste qui ne sont pas nécessairement visibles dans les gravures de Debret, dans lesquelles l'orientation esthétique néoclassique ou réaliste prédomine. À l'instar de son prédécesseur, Biard a représenté de manière détaillée les vêtements des vendeuses d'origine africaine de Rio de Janeiro. Même si elles ne portent pas de souliers, elles sont coiffées de turbans très élaborés, ont de grandes boucles d'oreille et de longues jupes ainsi que, comme d'autres voyageurs l'ont observé, des *panos da costa* (étoffes de la côte) sur les épaules¹⁶. Par contre, l'artiste ne semble pas être en mesure d'identifier des groupes africains particuliers, contrairement à d'autres étrangers comme Thomas Ewbank (1856, 94) qui a associé à leurs lieux d'origine les populations noires qu'il a rencontrées¹⁷.

- 23 Biard emploie sa veine humoristique pour commenter les habitudes des personnes noires, libres ou esclaves. C'est ainsi, par exemple, qu'il s'attache à leur coutume de porter sur la tête les objets les plus inattendus, comme ces trois femmes parlant ensemble en gesticulant, l'une avec un parapluie fermé, l'autre une orange et la troisième une petite bouteille. Et d'ajouter : « 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 démarche une dignité que leur envieraient beaucoup de femmes des classes blanches les plus riches » (Biard 1862, 90-93). Ce passage, illustré par la gravure *Négresses à Rio de Janeiro* (fig. 7) est l'un des rares où le peintre ne transmet pas une image négative des populations noires mais, au contraire, met l'accent sur leur distinction et leur élégance. Même si le texte et la gravure semblent être une caricature destinée à l'amusement du lecteur, ils s'appuient fort probablement sur une observation attentive, comme le confirme la lithographie de Debret, *Concours des écoliers, la veille du jour de Saint Alexis* (fig. 8). La femme esclave qui suit la fillette allant participer à l'épreuve porte, elle aussi, une ombrelle sur la tête. Comme d'autres voyageurs européens l'ont observé, ces accessoires permettant de s'abriter de la chaleur ou de la pluie étaient des articles de luxe à Rio de Janeiro, prisés même parmi la population portant la « sombre livrée du brillant soleil » (Wetherell 1860, 77). Alors qu'en Afrique de l'Ouest, l'usage des parapluies (très souvent de grande taille) était limité aux rois, dans le Brésil du XIX^e siècle ces accessoires étaient accessibles aux personnes de différentes couches sociales. L'habitude de les porter sur la tête est enregistrée dans au moins une photographie réalisée par Marc Ferrez (1843-1923) dans les années 1880. Ce cliché montre une femme noire, coiffée d'un turban, habillée d'une longue jupe blanche avec un *pano da costa* sur l'épaule, et un parapluie noir utilisé de cette manière. Les représentations de Debret et Biard ne furent pas le fruit de leur imagination (Prussat 2008, 208).



Négresses, à Rio-de-Janeiro.

Figure 7 – « Nègresses à Rio de Janeiro » (gravure sur bois debout), signée Riou, Biard & J. Gauchard Biard

Biard (1862, 93)

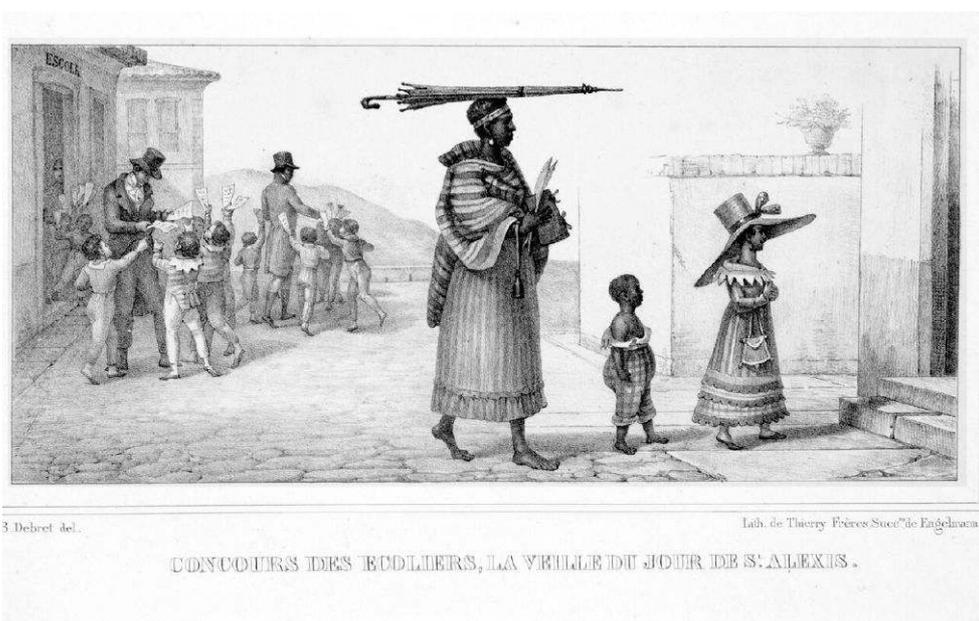


Figure 8 – « Concours des écoliers, la veille du jour de Saint Alexis » (lithogravure)

Jean-Baptiste Debreit (1834-1839, t. III, pl. 7)

- 24 Biard a aussi observé quelques festivités religieuses dont la plupart des participants étaient des hommes, femmes et enfants d'origine africaine. Il mentionne que, juste après son arrivée au Brésil, en mai 1858, il avait assisté à une procession en hommage à saint Georges¹⁸. Il est fort probable que cela ait été le même type de solennité que celle représentée par Debreit dans *Statue de S. George et son cortège, précédant la procession de la*

Fête-Dieu (Debret 1834-1839, tome III, planche 27). L'événement avait lieu au mois de juin, avant les cérémonies du Corpus Christi. Biard explique que plusieurs « charmantes petites filles de huit à douze ans » participaient au défilé. D'après lui, elles étaient habillées

[...] à la Louis-quinze, avec des manteaux de soie, de velours, et surtout d'immenses crinolines. Elles dansaient en s'avancant d'un air coquet, paraissant déjà savoir qu'elles étaient les plus jolis ornements de la fête. Par contraste, plusieurs d'entre elles étaient accompagnées par des individus, leurs pères sans doute, marchant presque aussi fièrement, avec des souquenilles de toutes couleurs, leur parapluie dans la main, le cigare à la bouche. (Biard 1862, 86-87)

- 25 Biard s'attache aussi aux officiers de l'armée qui portaient sous le bras « leur bonnet à poil ou leur shako », ainsi que les insignes des saints et des saintes. « À l'arrière-garde, ajoute-t-il, des nègres tiraient des pétards dans les jambes des curieux » (Biard 1862, 87).
- 26 Biard ne précise pas que les participants du défilé étaient des hommes et des enfants noirs. Cependant, cette information est dévoilée dans les deux petites illustrations qui accompagnent le texte et qu'il intitule de la même manière : *Nègre gandin à Rio de Janeiro* (fig. 9 et 10). Elles représentent probablement les personnages auxquels il se réfère comme étant les pères des petites filles qui participaient à la procession. Le premier portrait (fig. 9) est une caricature représentant un homme noir de profil et pieds nus en train de marcher. Couvert d'un chapeau et vêtu d'une sorte de poncho, il fume un cigare et porte un parapluie sur l'épaule. La deuxième gravure (fig. 10) met en scène un groupe de trois individus, pieds nus, avec des chapeaux, un cigare à la bouche et tenant dans la main un parapluie.



Nègre gandin, à Rio-de-Janeiro.

Figure 9 – « Nègre gandin à Rio de Janeiro » (gravure sur bois debout), signée Riou & Biard (1862, 87)



Nègres gandins, à Rio-de-Janeiro.

Figure 10 – « Nègres gandins à Rio de Janeiro » (gravure sur bois debout), signée Riou & Biard Biard (1862, 88)

- 27 Les deux images renvoient à la figure du « gandin », très populaire à Paris vers 1855, faisant référence aux habitués élégants et bien habillés du boulevard de Gand (aujourd'hui des Italiens). Curieusement, dans les titres de ses gravures, Biard utilise le mot « gandin » dans le sens que le mot « dandy » avait pris à Londres dans les années 1770 pour désigner un jeune homme noir élégant. Ce type de personnage y était devenu populaire¹⁹. En même temps, en employant cet adjectif pour se référer à des hommes noirs au Brésil, le peintre établit une association inattendue, en mettant en relation deux capitales européennes modernes, comme Londres ou Paris, et la société esclavagiste de Rio de Janeiro. Par contre, bien que le stéréotype de l'homme noir ridicule contraste avec l'image de l'ouvrier noir apparaissant dans d'autres gravures de *Deux Années au Brésil*, ces représentations (malgré leurs titres) ne renvoient pas au cliché suggéré par le mot « dandy ». Au contraire, les personnages vont pieds nus. Ils portent des chapeaux ordinaires et sont habillés de pantalons larges et rustiques. Fumant de longs cigares, ils transportent des parapluies sur leurs épaules comme des hallebardes. Vus sous plusieurs angles, le nez et les lèvres sont exagérés, renforçant l'approche caricaturale et insistant une fois encore sur l'image avilie des populations d'origine africaine.
- 28 Pendant son séjour à Rio de Janeiro, alors qu'il était logé dans le palais impérial, Biard (1862, 79-80) a aussi représenté de façon satirique les manœuvres et les uniformes des soldats de la garde nationale de Dom Pedro II : « Je pouvais tout à mon aise voir défilér l'armée et MM. les officiers, portant sous le bras leur bonnet à poil ou leur shako. Sous mes yeux, s'exécutaient des manœuvres savantes dans lesquelles je remarquais avec plaisir la prudence qui anime en tout lieu la garde nationale. » Il explique que comme sur le costume officiel de Dom Pedro II, il y avait plusieurs symboles nationaux sur les uniformes des soldats, y compris des feuilles de café et de tabac (qu'il confond avec des

feuilles de thé), éléments qui mettaient en valeur la tropicalité du Brésil. D'après Biard, les uniformes variaient selon les régiments, quelques-uns imitant la peau du tigre alors que d'autres étaient ornés de peintures à l'huile représentant les deux plantes nationales.

- 29 La gravure *Les sapeurs de la garde nationale de Rio de Janeiro* (fig. 11) illustrant le même chapitre de *Deux années au Brésil* (Biard 1862, 89), montre les traits physiques et les uniformes de quatre soldats noirs de ce régiment (*porta-machado*) spécialisé dans les travaux de génie militaire²⁰. Comme les gandins noirs des illustrations antérieures, ils sont représentés de façon caricaturale. Ils portent des gants, des shakos et des tabliers, ces deux derniers éléments caractérisant leur uniforme. De plus, au lieu d'être armés de fusils ou de lances, ils ont des haches qui sont également représentées sur leurs tabliers (Barroso 1922, 79). Leurs traits physiques, en particulier les lèvres et le nez, sont exagérés. La tête du soldat de gauche ressemble à celles des premières études anthropométriques qui associaient les profils des personnes d'origine africaine avec ceux des singes, promouvant ainsi des représentations racistes. Ces images satiriques suggèrent, de la part de Biard, une certaine réticence à l'égard de l'intégration des populations noires dans les sphères les plus élevées de la société brésilienne.



Les sapeurs de la garde nationale de Rio-de-Janeiro.

Figure 11 – « Les Sapeurs de la garde nationale de Rio de Janeiro » (gravure sur bois debout), signée Biard, Édouard Riou & Jules Fagnion
Biard (1862, 89)

- 30 Comme Debret, Biard ne critique pas ouvertement l'esclavage. Dans un passage de son livre, il déclare même que la condition des esclaves était meilleure que celle des immigrants européens (Biard 1862, 101). Il est vrai que, juste après son arrivée à Rio de Janeiro, il se montre surpris par le fait que même les personnes les plus modestes étaient suivies dans la rue par des esclaves sans véritable nécessité : « Il y avait un bien 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 » (*Id.*, 64). Avec le

temps, Biard comprit que, dans un pays comme le Brésil, posséder des esclaves était aussi une question de prestige social. Ainsi, avoir dans les mains de petits objets ou des paquets était perçu péjorativement dans une société où seuls les esclaves exécutaient du travail manuel. Biard s'adapta rapidement à la nouvelle réalité : la présence des travailleurs domestiques de couleur, libres ou esclaves, y était une constante.

- 31 Malgré les différences d'approche, au moins une gravure de *Deux années au Brésil* semble être directement inspirée d'une lithographie publiée par Debret. Dans *Dames brésiliennes à Rio de Janeiro* (fig. 12) Biard représente une femme blanche marchant dans la rue suivie par une file d'esclaves. Dans le texte qui accompagne la gravure, l'artiste souligne la présence de la mode française à Rio de Janeiro, affirmant que la rue de l'Ouvidor est le rendez-vous des personnes les plus élégantes de la ville, venant s'y promener pour montrer leurs atours à la lumière des magasins.



Dames brésiliennes à Rio-de-Janeiro.

Figure 12 – « Dames brésiliennes à Rio de Janeiro » (gravure sur bois debout), signée Charles Maurand
Biard (1862, 85)

- 32 Les commentaires de Biard confirment ce que Debret et d'autres voyageurs avaient observé avant lui. Debret (1834-1839, tome II, 31), par exemple, avait comparé la rue de l'Ouvidor à la rue Vivienne à Paris, en précisant que la première abritait des magasins français de toutes sortes. Dans les années 1850, Daniel Kidder et James Fletcher avaient décrit la rue de l'Ouvidor comme étant la combinaison de la rue Vivienne à Paris, de Regent Street à Londres et de Broadway à New York (Kidder & Fletcher 1857, 37). Pourtant, dans le même temps, Biard (1862, 83-84) critique les femmes blanches brésiliennes pour leurs vêtements colorés et pour leur coutume de sortir dans la rue toujours suivies de plusieurs esclaves de tous âges, hommes, femmes et enfants, avec leur mari toujours en tête de la file.
- 33 *Dames brésiliennes à Rio de Janeiro* est une caricature de la société brésilienne. Les traits physiques et physiologiques des protagonistes sont disproportionnés et exagérés. Pour ajouter au caractère comique de la scène, l'artiste a figuré un petit chien à la fin de la file,

peut-être pour rappeler au lecteur que les conditions de vie et de travail des esclaves au Brésil étaient très proches de celles des animaux. Toutefois, même si Biard mentionne dans son texte la présence du mari en tête du groupe, celui-ci n'est pas représenté dans l'illustration.

- 34 Pour le croquis ayant servi à graver *Dames brésiliennes à Rio de Janeiro*, Biard s'est sûrement inspiré de la lithographie *Un employé du gouvernement sortant de chez lui avec sa famille* que Debret avait insérée dans son *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (fig. 13), un des rares exemples d'humour de la part de cet artiste²¹. La scène représente un fonctionnaire se promenant avec sa famille dans une rue de Rio de Janeiro. Le texte explicatif rappelle au lecteur que la population noire était prédominante dans les rue de la capitale et que les femmes blanches y déambulaient rarement²². Debret critique le manque de goût des Brésiliennes. À ses yeux, non seulement elles s'habillent de façon bizarre mais aussi elles portent des vêtements aux couleurs trop vives, selon la mode anglo-portugaise. Après le transfert de la cour au Brésil ainsi que l'ouverture des ports à la Grande-Bretagne, les produits manufacturés anglais avaient envahi les établissements commerciaux de Rio de Janeiro. L'artiste explique que la famille marchait en file, dirigée par le maître, mari et chef de famille, identifié comme étant un employé du gouvernement. Debret ajoute que l'homme est immédiatement suivi par ses enfants, du plus jeune au plus âgé, puis par sa femme enceinte. Après vient la *mucama* (une esclave domestique qui, le plus souvent, était une *mulata* née au Brésil) et qui, selon l'artiste, était « infiniment plus distinguée dans le service qu'une négresse ». Cette explication vient renforcer l'opinion brésilienne selon laquelle les esclaves et les personnes libres dont la couleur de la peau était plus pâle avaient plus de chances d'accéder à des positions élevées dans l'échelle sociale (Debret 1834-1839, tome II, 31). Le reste de la file est composée par « la *nourrice* négresse ; l'*esclave de la nourrice* ; le *nègre domestique* du maître ; un *jeune esclave* qui se forme au service ». Et Debret d'ajouter : « Suit le *nègre neuf* nouvellement acheté, esclave de tous les autres, et dont l'intelligence naturelle plus ou moins active doit se développer peu à peu à force de coups de fouet²³. »

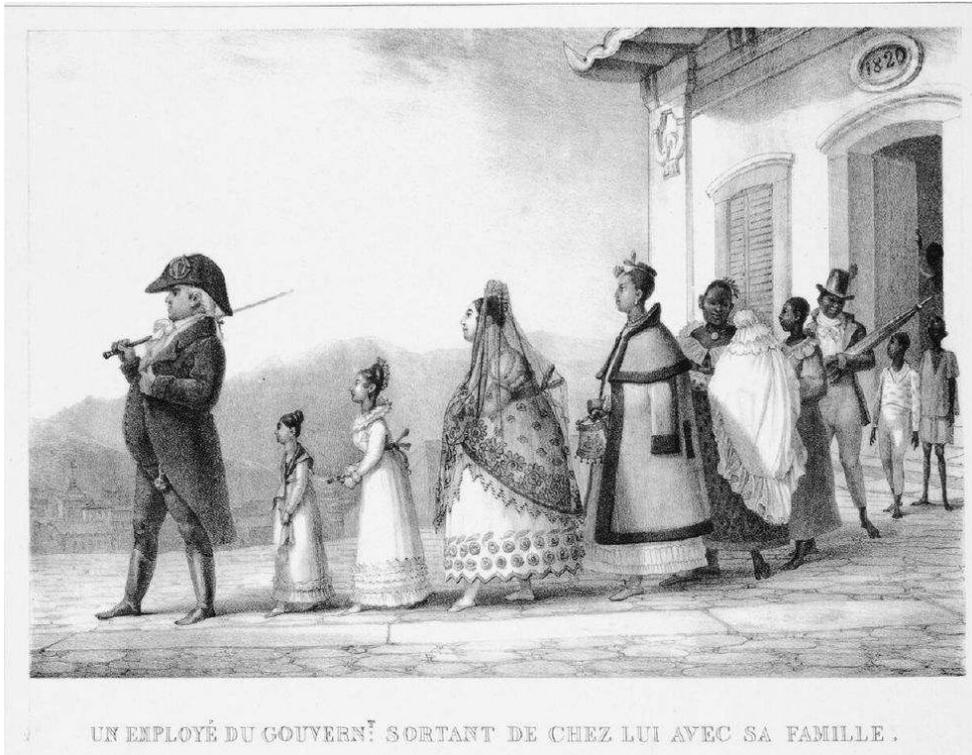


Figure 13 – « Un employé du gouvernement sortant de chez lui avec sa famille » (lithogravure)
Jean-Baptiste Debret (1834-1839, t. II, pl. 5)

- 35 L'image satirique exprime d'une manière directe les complexes dimensions sociales et raciales de la société esclavagiste brésilienne. Dans le contexte urbain, posséder des esclaves apportait du prestige social, raison pour laquelle même les familles les plus modestes cherchaient à en acheter. L'ordre des personnages dans la file, leurs vêtements et leurs tailles relatives illustrent la hiérarchie sociale, ainsi que les relations raciales et de genre à l'intérieur de la famille et au sein de la population servile. L'homme blanc à la tête de la file est le personnage principal. Les deux jeunes filles représentées comme des adultes en miniature sont habillées et coiffées exactement comme leur mère. La *mucama*, qui avait généralement une relation plus étroite avec la maîtresse et qui, très souvent, était abusée sexuellement par le maître et ses enfants de sexe masculin, occupe une position de premier plan dans la hiérarchie familiale. Représentée comme le double de sa maîtresse, elle est vêtue de façon similaire (Expilly 1862, 206). Cependant, ni la *mucama* ni la nourrice ne portent de souliers, élément qui suggère leur statut inférieur. Les esclaves situés en fin de la file sont plus jeunes et ont la peau plus foncée. Leurs vêtements et leur allure sont plus modestes que ceux des esclaves qui les précèdent. Si l'esclave domestique semble être quelque peu intégré dans la famille, celui qui a été récemment acheté est clairement dépeint comme une marchandise et explicitement désigné comme inférieur par rapport à ceux qui sont arrivés plus tôt dans la maison.
- 36 La lithographie de Debret souligne la complexité des hiérarchies de la société esclavagiste brésilienne. Les maîtres et les maîtresses blancs y occupaient les plus hautes positions. Un homme identifié comme mulâtre et né libre avait un statut plus élevé qu'une femme dans la même situation, mais tous deux étaient au-dessus des mulâtres ayant été affranchis. On trouvait ensuite les esclaves mulâtres, hommes ou femmes, puis les esclaves noirs, qu'ils soient de sexe masculin ou féminin. S'ils étaient nés en Afrique, leur position était

inférieure à celle de leurs homologues nés au Brésil. Même après l'achat de leur liberté, les hommes et les femmes africains continuaient d'être considérés comme des étrangers (Mattoso 1979, 230-231). Dans cette société socialement et racialement hiérarchisée, la couleur de peau et les caractéristiques physiques jouaient un rôle majeur et déterminaient en grande partie la mobilité sociale.

Mémoire collective, mémoire publique et mémoire officielle de l'esclavage

- 37 Les gravures mettant en scène l'esclavage dans *Deux années au Brésil* sont peu connues du public français et brésilien. Au cours du XX^e siècle, elles furent pratiquement oubliées, n'ayant jamais atteint la popularité de celles de Debret. Ce manque d'intérêt pour le travail de Biard peut s'expliquer d'abord par le fait que la traduction en portugais de sa relation de voyage ne fut publiée au Brésil qu'en 1945 et ne comprenait aucune des 180 illustrations originales (Biard 1945)²⁴. De plus, même si Biard avait mis en lumière la vie urbaine brésilienne en représentant les populations noires (libres, affranchies ou esclaves), ses images conservaient une dimension caricaturale ayant pu amener des historiens, des ethnologues ou des sociologues à prendre son travail moins au sérieux.
- 38 Si la production de Debret représentant les populations d'origine africaine au Brésil est très variée, ce sont les images représentant les châtiments physiques des esclaves qui sont devenues les plus populaires, façonnant la mémoire collective et la mémoire publique. Comme l'observe Daryle Williams, cette popularisation du travail de Debret au Brésil commença avec Vargas (1930-1945) et l'Exposition de la Mission artistique française de 1816 au Museu Nacional de Belas Artes à Rio de Janeiro en 1940. C'est à cette même époque que les aquarelles de Debret ainsi que les lithographies du *Voyage pittoresque*, notamment celles représentant l'esclavage et les populations noires, ont commencé à susciter l'intérêt des collectionneurs (Williams 2001, 163-165 ; Trevisan 2011, 78).
- 39 Cette diffusion s'intensifia avec l'arrivée de la télévision au Brésil. En 1976, les lithographies de Debret ont fait partie du pré-générique de la *telenovela* « A Escrava Isaura » [L'esclave Isaura] tirée du roman éponyme (Guimarães 1875). Cette série télévisée qui évoquait les supplices d'une esclave brésilienne à la peau très claire, devint très populaire et fut plus tard exportée dans plusieurs pays à travers le monde²⁵. De plus, présentée par le réseau national de télévision Globo pendant la dictature militaire (1964-1985), les images des châtiments infligés aux esclaves établissaient de manière non intentionnelle un dialogue morbide avec les séances de torture imposées aux prisonniers politiques.
- 40 Diffusées de façon massive, ces scènes violentes furent graduellement perçues comme étant des représentations fidèles de la réalité de l'esclavage brésilien, contribuant à la construction de la mémoire collective de toute une génération. Selon Maurice Halbwachs (1925), la mémoire collective est portée par des groupes à l'intérieur de cadres sociaux particuliers. Elle est liée à la façon dont ces groupes associent leurs souvenirs communs à des événements historiques²⁶. Ainsi, même pour les individus nés presque cent ans après l'abolition de l'esclavage, les images de Debret ont constitué un lien solide entre le passé et le présent. Dans une société encore structurée par le racisme, qui persiste aujourd'hui dans toutes ses sphères, ces évocations situent les spectateurs blancs dans une position

distanciée par rapport à la souffrance des esclaves et de leurs descendants. Pour les spectateurs noirs, ces représentations visuelles des châtiments physiques renforcent une image de soi victimaire et passive qui, dans le contexte de la suppression des droits civils imposée par un régime politique dictatorial, convenait au pouvoir en place. Cette mémoire collective de l'esclavage, graduellement construite au cours du XX^e siècle, est devenue publique lorsqu'elle a été transformée en un instrument politique, pour construire, affirmer et renforcer les identités particulières des deux groupes auxquels elle s'adressait.

- 41 Cependant, au Brésil, comme dans d'autres sociétés post-esclavagistes où la transmission des expériences passées associées à l'esclavage a été interrompue, la mémoire collective est devenue une mémoire historique qui s'est investie dans des sites répertoriés ou s'est traduite dans des initiatives plus durables comme des monuments, des mémoriaux et des musées²⁷. Cette mémoire historique a pu aussi devenir officielle lorsque des gouvernements ou des institutions ont récupéré, recréé et représenté le passé esclavagiste dans la sphère publique. C'est ce qu'avaient fait Vargas puis les gouvernements de la dictature militaire, en faisant des images conçues par Debret et par d'autres voyageurs européens les représentations par excellence de l'esclavage brésilien²⁸.
- 42 Aujourd'hui, à travers le monde, les lithographies de Debret illustrent des sites Internet, des couvertures de livres académiques, des films documentaires ; on les trouve dans les expositions permanentes ou temporaires des musées. Dans la plupart des institutions muséographiques brésiliennes et étrangères, elles sont utilisées pour documenter la vie servile, notamment dans les milieux urbains. Cependant, dans la plupart des cas, ces images ne sont ni mises en contexte ni utilisées de manière critique.
- 43 C'est le cas du musée Júlio de Castilhos à Porto Alegre (Rio Grande do Sul). Cet établissement est géré par le gouvernement de l'État. Il s'agit de l'un des rares musées publics brésiliens ayant une exposition permanente sur l'esclavage et son abolition. Les reproductions des lithographies *L'exécution de la punition du fouet* (fig. 4) et *Le collier de fer, châtiment des fugitifs* (fig. 5) surplombent des vitrines montrant de vrais colliers de fer faisant partie de la collection du musée. Le texte accompagnant les panneaux ne met pas l'accent sur les atrocités infligées à la population esclave mais, plutôt, sur la description des instruments de torture et sur la manière dont ils étaient utilisés (Araujo 2014, chap. 4). Ainsi, malgré le choix d'images de souffrance physique qui, en principe, pourraient être une forme de dénonciation des horreurs de l'esclavage, la façon dont elles sont présentées ne permet pas aux visiteurs blancs d'établir une relation d'empathie avec les victimes. Pour les visiteurs noirs, l'absence de références aux nombreuses formes de résistance et à la contribution des esclaves à la construction du Brésil corrobore l'idée qu'ils n'étaient que des victimes passives et incapables de prendre en main leur propre destin. Somme toute, ces images ainsi utilisées contribuent à renforcer l'idée de la suprématie blanche.
- 44 On retrouve les lithographies de Debret dans des musées africains. Une salle du musée d'histoire d'Ouidah (République du Bénin) en expose plusieurs pour illustrer la vie des esclaves dans les Amériques. Au Museu da Escravatura [Musée de l'esclavage] de Luanda (Angola), les mêmes scènes de châtiments physiques sont exposées pour montrer la cruauté du système esclavagiste brésilien²⁹. Ici, comme dans le musée Júlio de Castilhos, ces œuvres ne sont pas exposées comme des représentations construites, mais plutôt

comme des artefacts visant à donner au visiteur un aperçu de l'esclavage au Brésil tel qu'il était au XIX^e siècle.

- 45 L'accentuation d'une image victimaire de l'esclave est aussi visible dans de plus jeunes institutions internationales comme l'International Slavery Museum [Musée international de l'esclavage] de Liverpool (Grande-Bretagne). Ce musée, qui se veut la première institution à mettre en scène l'esclavage transatlantique et ses héritages historiques et contemporains, retrace l'histoire de la traite depuis le continent africain jusque dans les Amériques (Benjamin 2012). Dans ces différents espaces, les multiples aspects des cultures africaines et leurs contributions aux diasporas noires sont mis en valeur. On rappelle que le Brésil est la nation qui a importé le plus grand nombre d'Africains pendant la traite atlantique. Dans la salle ayant pour thème l'esclavage dans les Amériques, un mur entier mélange des images de divers endroits et époques représentant des esclaves subissant des châtements physiques. Parmi celles-ci, figurent encore une fois, sans aucune mise en contexte, *L'exécution de la punition du fouet* (fig. 4) et *Le collier de fer, châtiment des fugitifs* (fig. 5). Malgré la variété du répertoire des représentations visuelles disponibles et à la portée de l'institution, ici aussi la séduction des images « victimisantes » l'a emporté.
- 46 En contrepoint de ce type d'approche, le Museu Afro Brasil [Musée Afro-Brazil], créé en 2004 par l'artiste et intellectuel brésilien Emanuel Araújo, reste une exception. Géré par l'État de São Paulo, c'est l'une des seules institutions publiques où la question de l'esclavage est abordée à partir du rôle et de l'importance de la présence africaine au Brésil (cf. Cleveland 2012). Plusieurs reproductions des lithographies et des aquarelles de Debret sont exposées dans les différentes salles, à l'exclusion des représentations de châtements physiques. Dans l'espace consacré aux arts africains, les portraits de différents individus africains réalisés par Debret sont associés à la production des régions africaines dont ces hommes et femmes sont issus. Dans la salle portant sur le thème du travail et de l'esclavage quelques images de Debret sont utilisées pour mettre en contexte de vrais outils ainsi que des pièces de bois provenant des anciens moulins servant à broyer la canne à sucre.
- 47 Malgré le travail pionnier du Museu Afro Brasil, l'utilisation des images de Debret par la plupart des institutions muséographiques demeure problématique, car elle contribue à modeler une mémoire qui met l'accent sur la victimisation et nie tout type d'agentivité des esclaves (Araujo 2014, 133 ; Santos 2008). Ces représentations fonctionnent comme une sorte d'écran ou de filtre qui cache ou déforme la mémoire de l'expérience qu'ils ont vécue et transmise à leurs descendants. L'usage de cette iconographie dans le monde contemporain est aussi un symptôme des difficultés de nos sociétés à se confronter à leur passé esclavagiste et à ses legs.

Esclavage, mémoire et crise de l'idée de démocratie raciale

- 48 Debret et Biard contribuèrent, de façon différente, à documenter et à représenter les populations africaines et leurs descendants au Brésil. En ce qui concerne le premier, en dépit de sa vaste production, ce sont les images représentant des châtements physiques et mettant l'accent sur la cruauté du système esclavagiste brésilien qui sont devenues les plus populaires. La production brésilienne du second est demeurée inconnue du public et a été rarement utilisée par les historiens, sociologues ou ethnologues qui ne la prenaient

pas au sérieux. Néanmoins, malgré son approche caricaturale, ridiculisant la population brésilienne, la satire proposée par Biard peut être aussi conçue comme une critique de la société esclavagiste du Brésil. Les travaux des deux peintres ont certes contribué à mettre en valeur l'importance de l'esclavage dans l'histoire de la société brésilienne. Toutefois, leur manière de représenter les populations d'origine africaine, en les idéalisant et les dépréciant tour à tour, a concouru au développement de stéréotypes culturels, soit en les associant à une certaine forme d'infériorité, soit en les représentant comme des victimes passives. Présentes sous différentes formes et dans des espaces variés, y compris dans des institutions officielles comme les musées, leurs productions iconographiques ont aussi contribué à la construction de la mémoire publique et officielle de l'esclavage dans le monde atlantique. Si certaines d'entre elles, montrant l'interaction entre les populations blanches et noires, ont aidé et aident encore aujourd'hui à répandre une vision du Brésil dans laquelle de supposées relations raciales harmonieuses prédominent, les images les plus populaires soulignant les châtiments physiques des esclaves ont plutôt contribué à renforcer le stéréotype faisant des Brésiliens noirs des victimes absolues, et refusant de leur reconnaître la moindre capacité de résistance. Quelle que soit leur utilisation, cette iconographie continue d'affirmer l'idée de suprématie blanche telle qu'elle existait au XIX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Alvim, Pedro de Andrade. 2001. « Le monde comme spectacle : l'œuvre du peintre François-Auguste Biard (1798–1882). » Thèse de doctorat en histoire de l'art. Paris : Université Paris I Panthéon Sorbonne.
- Araujo, Ana Lucia. 2010. *Public Memory of Slavery: Victims and Perpetrators in the South Atlantic*. Amherst (NY): Cambria Press.
- Araujo, Ana Lucia. 2014. *Shadows of the Slave Past: Memory, Heritage, and Slavery*. New York: Routledge.
- Araujo, Ana Lucia. 2015. *Brazil Through French Eyes: A Nineteenth-Century Artist in the Tropics*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Barroso, Gustavo. 1922. *Uniformes do exército brasileiro, 1730-1922*. Paris : F. Ferroud.
- Belluzzo, Ana Maria de Moraes, dir. 1995. *The Voyager's Brazil*, 3 vols. Rio de Janeiro : Metalivros.
- Benjamin, Richard. 2012. « Museums and Sensitive Histories: The International Slavery Museum. » In *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*, dirigé par Ana Lucia Araujo, 178-196. New York : Routledge.
- Biard, F[rançois]. 1862. *Deux années au Brésil. Ouvrage illustré de 180 vignettes dessinées par E. Riou d'après les croquis de M. Biard*. Paris : Librairie de L. Hachette et Cie. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202214d> (consulté le 16 août 2016).
- Biard, François-Auguste. 1945. *Dois anos no Brasil*. Traduction Mario Sette. São Paulo : Companhia Editora Nacional.

- Boivin, Louis, 1842. *Notice sur M. Biard*. Paris : Tous les marchands de nouveautés.
- Boulle, Pierre H. & Sue Peabody. 2014. *Le droit des Noirs en France au temps de l'esclavage : textes choisis et commentés*. Paris : Harmattan.
- Campofiorito, Quirino. 1983. *História da pintura brasileira no século XIX. vol. 2. A missão artística francesa e seus discípulos, 1816-1840*. Rio de Janeiro : Pinakotheque.
- Canelas, Letícia Gregório. 2007. « Franceses “quarante-huitards” no império dos trópicos (1848-1862). » Dissertation de *mestrado* en histoire. Campinas : Université de l'État de São Paulo à Campinas (Unicamp).
- Carrelli, Mario. 1993. *Cultures croisées : histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes*. Paris : Nathan.
- Castro, Jeanne Berrance de. 1969. « O negro na Guarda Nacional brasileira. » *Anais do Museu Paulista* 23 : 149-172.
- Castro, Jeanne Berrance de. 1977. *A milícia cidadã : A Guarda Nacional de 1831 a 1850*. São Paulo : Companhia Editora Nacional.
- Chamberlain, Henry & Rubens Borba de Moraes. 1943. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. Rio de Janeiro : Livraria Kosmos Editora.
- Chaudonneret, Marie-Claude. 1999. *L'État et les artistes : de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris : Flammarion.
- Cleveland, Kimberly. 2012. « The Art of Memory: São Paulo's AfroBrazil Museum. » In *Politics of Memory: Making Slavery Visible in the Public Space*, dirigé par Ana Lucia Araujo, 197-212. New York: Routledge.
- Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- De Certaines, Jacques D. 2011. *Jean Peltier, armateur à Nantes au siècle des lumières*. Rennes : Apogée.
- Debret, Jean-Baptiste. 1940. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, São Paulo : Livraria Martins.
- Debret, Jean-Baptiste. 1834-1839. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époque de l'avènement et de l'abdication de S. M. D. Pedro 1^{er}, fondateur de l'Empire brésilien*. Paris : Firmin-Didot, 7 parties en 3 tomes. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85530100> (consulté le 18 août 2016).
- Dias, Elaine. 2006. « Correspondências entre Joachim Lebreton e a Corte Portuguesa na Europa. O nascimento da Missão artística de 1816. » *Anais do Museu Paulista* 14: 301-316.
- Dias, Maria Odila Silva. 1995. *Power and Everyday Life: The Lives of Working Women in Nineteenth-Century Brazil*. New Brunswick (NJ) : Rutgers University Press [éd. originale en portugais (1984) : *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo : Brasiliense].
- Expilly, Charles. 1862. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris: E. Dentu.
- Ewbank, Thomas, 1856. *Life in Brazil: Or a Journal of a Visit to the Land of the Cocoa and the Palm*. New York : Harpers and Brothers.
- Georgel, Chantal. 1998. *1848 - La République et l'art vivant*. Paris : Fayard.
- Gisler, Antoine. 1981. *L'esclavage aux Antilles françaises (XII^e - XIX^e siècle)*. Paris : Karthala.
- Greppi, Claudio. 2005. « “On The Spot”: Traveling Artists and the Iconographic Inventory of the World, 1769-1859. » In *Tropical Visions in an Age of Empire*, dirigé par Felix Driver et Luciana Martins, 23-42. Chicago: University of Chicago Press.

- Guimarães, Bernardo. 1875. *A escrava Isaura*. Rio de Janeiro : Garnier.
- Guimbaud, Louis. 1927. *Victor Hugo et Madame Biard*. Paris : Auguste Blaisot Éditeur.
- Guiochon, Xavier-Philippe. 1994. « Le Brésil face au regard artistique français : Debret et la Mission artistique de 1816. » *Cahiers du Brésil Contemporain* 23-24 : 39-58.
- Halbwachs, Maurice. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : F. Alcan.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris : PUF.
- Julia, Isabelle, Jean Lacambre, Sylvain Boyer & Claude Cosneau-Allemand. 1995. *Les années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*. Paris/Nantes : Réunion des musées nationaux/Musée des Beaux-arts de Nantes.
- Jullien, Benoît. 2010. *Un Commerce pour gens ordinaires ? La Rochelle et la traite négrière au XVIII^e siècle*. La Rochelle : Archives départementales de la Charente-Maritime.
- Kidder, Daniel P. & James C. Fletcher. 1857. *Brazil and the Brazilians Portrayed in Historical and Descriptive Sketches*. Philadelphia : Childs & Peterson.
- Laclotte, Michel, dir. 1979. *Petit Larousse de la peinture*. Paris: Larousse.
- Lara, Sylvia Hunold. 1997. « The Signs of Color: Women's Dress and Racial Relations in Salvador and Rio de Janeiro, ca. 1750-1815. » *Colonial Latin American Review* 6 (2) : 205-224.
- Larousse, Pierre, dir. 1982 [1866-1879]. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle : Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. français*. 34 vols. Genève : Slatkine.
- Law, Robin, 2005. « Ethnicities of Enslaved Africans in the Diaspora: On the Meanings of "Mina" (Again). » *History in Africa* 32 : 247-267.
- Lima, Heloisa Pires. 2006. « Negros debretianos : representações culturais presentes na obra voyage pittoresque et historique au Brésil (1816 a 1839). » Thèse de doctorat en anthropologie sociale. São Paulo : Université de São Paulo.
- Lima, Valéria. 2007. *Jean-Baptiste Debret, historiador e pintor : a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas : Ed. da Unicamp.
- Mamigonian, Beatriz Gallotti & Keila Grinberg, dir. 2007. *Estudos Afro-Asiáticos. Para Inglês Ver ? Revisitando a lei de 1831* 29 (1-2-3), numéro spécial.
- Mattoso, Katia M. de Queirós. 1979. *Être esclave au Brésil, XVI^e-XIX^e siècle*. Paris : Hachette.
- Michel, Johann. 2015. *Devenir descendant d'esclave : enquête sur les régimes mémoriels*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Miller, Monica L., 2009. *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*. Durham (NC): Duke University Press.
- Molineux, Catherine. 2012. *Faces of Perfect Ebony: Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Mosneron-Dupin, Joseph & Olivier Pétré-Grenouilleau. 1995. *Moi, Joseph Mosneron, armateur négrier nantais, 1748-1833 : portrait culturel d'une bourgeoisie négociante au siècle des Lumières*. Rennes : Éditions Apogée.
- Munsters, Will. 1991. *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*. Genève : Droz.
- Naves, Rodrigo. 1996. *A forma difícil : ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo : Ática.

- Pétré-Grenouilleau, Olivier. 1998. *Nantes au temps de la traite des Noirs*. Hachette : Paris.
- Prussat, Margrit. 2008. *Bilder der Slaverie: Fotografien der Afrikanischen Diaspora in Brasilien, 1860-1920*. Berlin: Reimer.
- Rarey, Matthew. 2015. « Counter-Witnessing the Visual Culture of Brazilian Slavery. » In *African Heritage and Memories of Slavery in Brazil and the South Atlantic World*, dirigé par Ana Lucia Araujo, 71-108. Amherst (NY): Cambria Press.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. 2008. « The Repressed Memory of Brazilian Slavery. » *International Journal of Cultural Studies* 11 (2): 157-175.
- Saugera, Éric. 1995. *Bordeaux port négrier : chronologie, économie, idéologie, XVII^e-XIX^e siècles*. Paris : Karthala.
- Schwarcz, Lília Moritz. 2008. *O sol do Brasil : Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo : Companhia das Letras.
- Siler, Douglas, 1984. *James Pradier : Correspondance*. vol. 1, 1790-1833. Genève : Droz.
- Soares, Luiz Carlos. 2007. *O “povo de Cam” na capital do Brasil : a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro : 7 Letras.
- Soares, Mariza de Carvalho. 2011. *People of Faith: Slavery and African Catholics in Eighteenth-Century Rio de Janeiro*. Durham (NC): Duke University Press.
- Squeff, Leticia. 2006. « Revendo a Missão Francesa : a Missão Artística de 1816, de Afonso d'Escragnonne Taunay. » In *Anais do I Encontro de História da Arte do IFCH*, 133-139. Campinas : Université de l'État de São Paulo à Campinas (Unicamp).
- Straumann, Patrick, dir. 2001. *Rio de Janeiro, cidade mestiça*. São Paulo : Companhia das Letras.
- Transatlantic Slave Trade Database : Voyages*, <http://www.slavevoyages.org> (consulté le 16 août 2016).
- Trevisan, Anderson Ricardo. 2011. « Velhas imagens, novos problemas : a redescoberta de Debret no Brasil modernista. » Thèse de doctorat en sociologie. São Paulo : Université de São Paulo.
- Wetherell, James. 1860. *Brazil: Stray Notes from Bahia; Being Extracts from Letters, etc., during a Residence of Fifteen Years*. Liverpool (UK): Webb and Hunt.
- Williams, Daryle. 2001. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke University Press.
- Williams, Daryle. 2012. « “Peculiar Circumstances of the Land”: Artists and Models in Nineteenth-Century Brazilian Slave Society. » *Art History* 25 (4): 702-727.
- Wood, Marcus. 2002. *Slavery, Empathy, and Pornography*. Oxford: Oxford University Press.
- Wood, Marcus. 2013. *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*. New York: Oxford University Press.

NOTES

1. Pour un large aperçu du travail de ces voyageurs européens voir Belluzzo (1995).
2. Après son indépendance, en 1804, et l'assassinat de l'empereur Dessalines, en 1806, le royaume Haïtien dût faire face à la sécession de sa partie méridionale qui devint une république. Le président Boyer qui avait succédé à Pétion, au sud, réunifia le pays en 1820 et restaura la

république sur tout le territoire. Haïti connut une nouvelle période monarchique de 1849 à 1859 sous l'autorité de l'empereur Faustin Soulouque. Pendant deux courtes périodes (1821-1823 et 1864-1867), le Mexique fut aussi une monarchie.

3. Selon Carelli (1993, 67) et Lima (2007, 153), les lithographies ont été réalisées par Debret lui-même avec l'aide de la vicomtesse de Portes.

4. La plupart des informations sur la jeunesse de Biard se trouvent dans une biographie écrite par Louis Boivin (1842). Selon Pedro de Andrade Alvim (2001, 6), cette biographie pourrait avoir été commandée par Biard lui-même.

5. On ne sait pas avec exactitude quelles parties du continent africain il a visitées. Voir Alvim (2001, 24).

6. Les peintures sont *Le Duc d'Orléans recevant l'hospitalité sous une tente de Lapons, août 1795* et *Le Duc d'Orléans descendant le grand rapide de l'Eijanpaikka, août 1795*, toutes les deux datées de 1841.

7. C'était la plus haute distinction accordée à un artiste à l'époque. Chaudonneret (1999, 149).

8. Lorsqu'il rapporte avoir reçu une invitation pour rejoindre une nouvelle Société des amis des arts à Rio de Janeiro, il commente : « J'attacherais mon nom à une nouvelle renaissance dans les arts au Brésil. Ce que Debret et Taunay avaient commencé sous le roi Jean VI, je pouvais l'achever... » Biard (1862, 71-72).

9. D'une certaine manière, il y a là une contradiction avec son souhait d'accomplir au Brésil ce que Debret et Taunay avaient entamé. Voir Araujo (2015, 30).

10. Il y a de nombreux travaux sur les ports esclavagistes de Nantes, Bordeaux et La Rochelle. Voir Saugera (1995), Mosneron-Dupin & Pétré-Grenouilleau (1995), Pétré-Grenouilleau (1998), Jullien (2010) et De Certaines (2011).

11. Le tableau *Capture d'un bâtiment négrier par un navire français* est donné dans l'inventaire de ses œuvres mais il n'a toujours pas été retrouvé.

12. D'après la *Transatlantic Slave Trade Database : Voyages*, environ cinquante navires de traite débarquèrent des esclaves dans le port de Rio de Janeiro en 1816. Voir Williams (2012, 703).

13. Connue comme Loi Feijó, la première loi interdisant la traite a été promulguée le 7 novembre 1831, mais n'a jamais été mise en œuvre de façon effective. Le 4 septembre 1850, la loi Eusébio de Queirós interdit la traite des esclaves une seconde fois, provoquant son déclin et sa fin dans les mois qui suivirent. Sur la loi de 1831, voir Mamigonian & Grinberg (2007).

14. Voir aussi *Courrier du Brésil*, 22 mars 1857.

15. Lima (2006) montre que la relation de voyage de Debret renforça les valeurs esclavagistes.

16. Le *pano da costa* était une sorte d'étoffe rayée et épaisse, importée de l'Afrique de l'Ouest et qui était très populaire parmi les femmes noires pendant la période de l'esclavage au Brésil. Sur les vêtements des femmes esclaves, voir Lara (1997).

17. Sur la question des lieux de provenance des captifs et sur les significations de leurs « nations », voir Soares (2011,16) et Law (2005).

18. São Jorge [saint Georges] est le saint patron de Rio de Janeiro ; de nos jours encore la population noire de la ville le célèbre le 23 avril avec des messes et des processions.

19. Sur la figure du dandy noir à Londres, notamment sur le personnage Mungo Macaroni, voir Miller (2009) et Molineux (2012).

20. Sur la présence des noirs dans la garde nationale, voir Castro (1969 et 1977, 135-145).

21. Une scène similaire intitulée *A Brazilian Family* figure aussi dans la relation de voyage d'Henry Chamberlain. Cf. Chamberlain & Moraes (1943, 39).

22. En 1821, la population totale de la ville était estimée à 116 444 habitants parmi lesquels 57 549 esclaves. Voir Soares (2007, 363). Sur la vie de réclusion des femmes blanches brésiliennes, voir Dias (1995, 59).

23. L'usage de l'italique conserve celui du texte original (Debret 1834-1839, tome II, 31-32).

24. La version en portugais de l'album de Debret fut publiée au Brésil en 1940 lors de l'Exposição da Missão Artística Francesa de 1816 au Museu Nacional de Belas Artes (Debret 1940).

25. En 2004 une nouvelle version de la *telenovela* a été produite par le réseau de télévision Record. Malgré l'écart de presque trente ans les lithographies *Le collier de fer, châtiment des fugitifs* (fig. 5) et *Feiticos corrigean des nègres* (fig. 6) firent encore partie du pré-générique.

26. Sur la mémoire collective et ces différents cadres, voir Halbwachs (1925). Pour une discussion sur la mémoire collective et la mémoire historique, voir Halbwachs (1950, chap. 2). Sur la mémoire collective dans le cadre des états-nations, voir Connerton (1989).

27. Sur la mémoire publique et la patrimonialisation de l'esclavage, voir Araujo (2010 et 2014).

28. Sur la mémoire officielle, voir Michel (2015, 11-12).

29. Les images mettant en évidence le collier de fer et les châtiments physiques exposées au Museu da Escravatura sont visibles dans un programme de télévision de la chaîne brésilienne de télévision Record diffusé en 2011. Disponible sur : <http://noticias.r7.com/internacional/noticias/documentos-africanos-revelam-segredos-da-historia-da-escravidao-20110516.html>.

RÉSUMÉS

Cet article analyse les contributions des peintres Jean-Baptiste Debret (1768–1848) et François-Auguste Biard (1799–1882) à la construction de l'image publique du Brésil. Comment ont-ils représenté les populations d'origine africaine et l'esclavage au Brésil ? Quelles sont les similarités et les différences entre leurs travaux ? L'analyse des contextes distincts de leurs séjours au Brésil et l'examen de celles de leurs gravures qui ont pour thème l'esclavage, permettent de préciser leur rôle dans la construction de la mémoire collective et de la mémoire publique de l'esclavage au Brésil.

Este artigo analisa a contribuição da produção de Jean-Baptiste Debret (1768–1848) e de François-Auguste Biard (1799–1882) à construção da imagem pública do Brasil. O artigo examina como Debret e Biard representaram as populações de origem africana e a escravidão no Brasil, colocando em evidência as similaridades e as diferenças entre as obras de ambos. A partir da análise dos contextos distintos de suas estadas no Brasil e de um exame das gravuras cuja temática concerne a escravidão realizadas pelos dois artistas, o artigo sublinha o papel exercido por suas obras na construção da memória coletiva e da memória pública da escravidão no Brasil.

This article examines how the works of Jean-Baptiste Debret (1768–1848) and François-Auguste Biard (1799–1882) contributed to the construction of the public image of Brazil. It explores how Debret and Biard represented the enslaved populations of African origin and slavery in Brazil, by highlighting the similarities and differences between their respective works. Relying on the analysis of the different contexts of their stays in Brazil and by studying a set of engravings representing slavery produced by the two artists, the article emphasizes the importance of their work in the construction of the public and collective memory of slavery in Brazil.

INDEX

Mots-clés : esclavage, culture visuelle, mémoire, Brésil, France

Palavras-chave : escravidão, cultura visual, memória, Brasil, França

Keywords : slavery, visual culture, memory, Brazil

AUTEUR

ANA LUCIA ARAUJO

Ana Lucia Araujo, historienne, est professeur au département d'histoire d'Howard University, Washington D. C.