

Conserveries mémorielles

Revue transdisciplinaire

#3 | 2007 :

Passé colonial et modalités de mise en mémoire de l'esclavage

Les limites du visible : réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret

ALEJANDRA MAILHE

Résumé

Quelles modulations la perspective artistique développe-t-elle au Brésil au milieu du XIX^e siècle, pour représenter les secteurs populaires, et en particulier le monde esclave ? Notre article part de cette question pour réfléchir sur quelques œuvres picturales produites par les européens Johann M. Rugendas et Jean-Baptiste Debret. Nous y considérons particulièrement quelques planches présentes dans *Viagem pitoresca através do Brasil* (1835) de Rugendas, et dans *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834-1839) de Debret. Nous nous centrons sur un corpus d'images paradigmatiques pour percevoir comment sont conceptualisés esthétiquement les secteurs populaires brésiliens (en particulier, les esclaves des "fazendas" et de la capitale). En effet, au Brésil, ces deux artistes abordent de manière explicite la thématique esclave, tout en adoptant une perspective de dénonciation malgré les pressions exercées par les institutions impériales. L'analyse critique de quelques images et des essais qui les accompagnent (écrits par les mêmes auteurs) permet de découvrir les difficultés éthiques et esthétiques que suppose l'appréhension de cet univers marginal. De notre point de vue, ces artistes remarquent que l'expérience esclave instaure un excès qui dépasse les limites éthiques et esthétiques de l'art (spécialement, en rendant impossible la stylisation pleinement romantique développée « sans conflits » face à un monde indigène plus facilement idéalisable).

Notes de la rédaction

Traduction : Juliette Duthoit (Université Charles de Gaulle, Lille 3, France).

Texte intégral

- 1 Quelles modulations le point de vue artistique développe-t-il dans le Brésil du milieu du XIX^e siècle pour représenter les secteurs populaires et particulièrement le monde esclave ? Notre article se penche sur cette question à partir de l'analyse de quelques œuvres picturales produites par deux artistes remarquables : les Européens Johann Moritz Rugendas et Jean-Baptiste Debret. Au Brésil, ils abordent la thématique esclave, tout en adoptant une perspective de dénonciation, malgré les pressions exercées par les institutions impériales. L'analyse critique de quelques images et des essais qui les accompagnent (écrits par les mêmes auteurs) permet de découvrir les difficultés éthiques et esthétiques que suppose l'appréhension de cet univers marginal. De notre point de vue, ces artistes remarquent que l'expérience esclave instaure un excès qui dépasse les limites éthiques et esthétiques de l'art (spécialement, en rendant impossible la stylisation pleinement romantique développée « sans conflits » face à un monde indigène plus facilement idéalisable). La distance culturelle et la relative absence d'une tradition esthétique préalable pour appréhender les Noirs comme des objets légitimes, semblent conduire à une subtile déformation des images. En réalité, ce qui oscille, instable, sans proportion ni profondeur ou perspective suffisantes, ce n'est pas « l'autre » dégradé mais le regard de l'exotiste romantique, décalé face aux excès d'une expérience qui atteint les limites des lois de la représentation et du code moral.

1. Sujets purs et pratiques métisses dans quelques images de Rugendas

- 2 Pour la conception romantique l'étude « scientifique » des relations entre les êtres vivants qui composent le paysage permet l'appréhension de celui-ci comme « reflet » de l'âme humaine¹. C'est pourquoi pour les figures marquantes de cette étape - tel que Alexander von Humboldt-, l'étude de la nature doit s'effectuer par le biais de l'intégration de la connaissance rationnelle et scientifique, et des émotions réveillées par la contemplation du paysage².
- 3 Dans ce contexte, le peintre romantique allemand Johann M. Rugendas (fortement influencé par Humboldt, séjourne au Brésil entre 1822 et 1825 en compagnie d'autres scientifiques européens) réalise des « tableaux » dans un double sens, esthétique et humboldtien : au travers de ceux-ci il tente de capter l'interaction dynamique des divers ordres de la nature, tout en élaborant une version picturale du Brésil fort intéressante en termes de paysage naturel et social. Considérons succinctement quelques cas présents dans son *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (1835)³, ou se rapportant à la production de ce texte, et centrés sur l'appréhension des marges sociales de la nation.
- 4 *Índios flechando uma onça* (1830-1831)⁴ représente une scène indigène de défense et de partie de chasse au cœur de la forêt amazonienne. L'image constitue une stylisation sophistiquée d'un « tableau » typiquement exotiste, en abordant de manière intégrale les ordres végétal, animal et humain. Ici Rugendas « voyage » (en termes matériels et symboliques) aux confins de la nation et de l'Histoire à la recherche de l'originalité et l'essence nationales, représentant ainsi un stéréotype dominant au sein du primitivisme romantique⁵. Comme chez Humboldt (pour qui la flore tropicale incarne la végétation la plus ancienne du monde), ici les espèces vivent en harmonie au sein d'une temporalité millénaire ; l'archaïsme du

tableau émane tant de l'anthropologie primitive que de ces substrats naturels qui acquièrent les contours fantastiques d'un « monde perdu » enfoui au commençant des temps. De cette manière, comme dans le projet historiographique de Karl Friedrich von Martius⁶, le tableau répond à l'idéal romantique d'isoler les essences « non contaminées » et « préexistantes » qui interviennent au sein de la formation de l'identité nationale.

- ⁵ Le groupe autochtone tourne autour de l'arbre monumental qui constitue l'axe paradigmatique de cette mise en scène. Le tableau trace une analogie entre la chaîne humaine et l'arbre, les deux acteurs étant dynamiques et en mouvement ascendant. Il n'est pas fortuit que, telles des plantes saprophytes, les indigènes serpentent autour et sur le tronc, et fusionnent avec lui ; de la même façon, les volumes de l'arbre s'élèvent vers la « lumière », tout en s'enroulant eux aussi en spirale, parallèlement la lumière descend, enveloppant l'arbre, les idées de mouvement et de fusion s'en trouvent ainsi renforcées.
- ⁶ Les jeux de lumière et la hiérarchie spatiale de l'arbre suggèrent les mouvements d'une dialectique entre le terrestre/inférieur et le spirituel/supérieur. La lumière (qui semble incarner une force spirituelle supérieure, à l'intérieur et au dessus de la nature) descend, tandis que le groupe humain (uni par un fort réseau de cohésion sociale et familiale) monte. Au sein de la disposition interne de ce groupe la hiérarchie se reproduit, de l'enfant et la femme situés au début symbolique de la « chaîne » humaine, au héros qui d'en haut défend le mieux les autres⁷. En toute logique, dans ce jeu de forces opposées, l'indigène « héroïque » occupe exactement le centre du tableau, se situant ainsi à un point d'articulation privilégié entre la nature et l'ordre transcendant. Dans le même temps son corps et sa flèche prolongent la direction de la lumière, comme s'ils répondaient à une sorte d'illumination « providentielle » pour vaincre les dangers de cette nature brute⁸. Ainsi, les axes de symétrie transforment le chasseur en un modèle paradigmatique du « héros romantique » (selon la définition de Luckács, 1987 : comme incarnation et élément émergent des forces en conflits), même si ici (tout comme dans le roman *O Guarani* de José de Alencar) ces forces semblent acquérir leur essence dans un récit mythique qui tend à l'annulation de l'Histoire.
- ⁷ *Casal de negros* (1830-1831)⁹ aborde un autre modèle d'altérité sociale : un esclave chasseur d'oiseaux se repose, les proies à ses pieds¹⁰, tandis qu'il offre un fruit à une femme noire voluptueuse et qui se tient bien droite, élude indifférente sa proposition. L'offrande du fruit suggère une invitation érotique, que la femme rejette en dirigeant son regard par-dessus le lien et vers l'extérieur de la représentation, attirée par un objet d'intérêt situé au-delà de cet univers (bien qu'il ne corresponde pas non plus au point de vue du spectateur implicite)¹¹. L'exubérance qui dans *Índios flechando uma onça* (figure I) se situe dans la nature, se concentre ici dans les corps pléthoriques, volumineux, « bien portants » et sexués (même si pas pour autant « animalisés »). En particulier chez la femme, l'attitude corporelle sensuelle et défiante (chargée érotiquement par le tableau), et l'aspiration à un horizon situé au dessus de ce monde (suggérant peut-être le non conformisme ou le désir d'ascension sociale par le biais du lien sexuel), impliquent - de la part de Rugendas - la reconnaissance d'une individualité et d'une subjectivité propres.

Planche I



DANSE LANDU.

Rugendas, J. M., *Danse Landu*. Planche lithographiée dans *Voyage [...]*, 1835, s/p.

- 8 La scène se déroule dans une zone de frontière entre la ville et la plantation, sans qu'aucune architecture ne lui impose un cadre social spécifique. Cet « entre lieu » constitue une instance privilégiée qui permet de suspendre momentanément la gravité de l'esclavage (que Rugendas emphatise dans de nombreux autres tableaux), pour susciter au contraire le plaisir fugace de l'oisiveté et la sensualité au moment de la pause du travail esclave¹². De cette manière, il aborde une instance moins problématique (mieux acceptée par le discours hégémonique de l'élite) que celle des cruautés de l'exploitation.
- 9 Si *Índios caçando uma onça* et *Casal de negros* abordent les substrats indigènes et noirs prêts à intervenir dans le métissage, la lithographie *Danse Landu* (figure I), en revanche, montre une fête collective totalement marquée par la mise en acte du métissage culturel. Dans ce sens le point de vue artistique apparaît manifestement plus prolifique que celui de l'historiographie. En effet, alors que Martius suggère à peine les sources à travers lesquelles on pourrait capter les expériences du mélange racial et culturel, il reste à l'écart des instances concrètes d'échanges favorisant la transculturation ; Rugendas lui, avance tout en recherchant obsessionnellement les expériences du métissage au sein desquelles la communion nationale commence à prendre forme (Antonio de Almeida fera la même chose dans son roman *Memórias de um sargento de milícias*).
- 10 Au centre de la scène, un couple de blancs issus des secteurs populaires danse le « lundu », une danse en couple d'origine africaine, en vogue au Brésil entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle. Bien que cette pratique soit d'origine afro, les Noirs participent à peine à la scène, ils sont réduits à de simples spectateurs situés à la périphérie. En ce centre symbolique, un groupe issu des secteurs populaires (blancs libres mais pauvres) met en scène une pratique qui révèle l'identité nationale, par son intervention en tant que lien privilégié entre le substrat noir et la culture européenne, pour réduire (au travers d'une réappropriation dynamique du jeu des forces culturelles) les fractures et la distance entre les spectateurs esclaves et ceux de l'élite.

11 Loin de la « totalité fermée » de la forêt de *Índios...*, et de « l'entre lieu » géographique et culturel de *Casal...*, *Danse Landu* apparaît fortement encadré par les institutions qui organisent la production rurale et qui agissent sur tous les liens sociaux. En effet, la scène se passe face à la galerie de la « casa-grande » et au fond on aperçoit la « senzala »¹³, où s'instaure un espace historié, ouvertement divisé par les relations de domination, même si celles-ci se trouvent provisoirement suspendues (ou plutôt adoucies) pour mettre en scène la célébration durant le temps libre.

12 De façon subtile, Rugendas capte la transformation de la fête populaire en un spectacle collectif, métaphore de l'appropriation par le haut des cultures populaires pour forger les instances de l'intégration nationale. Cette communion se réalise dans les espaces semi-publics où l'élite dévoile son intimité¹⁴, et s'ouvre au contact et à l'échange avec d'autres institutions du pouvoir (l'Église) et avec les secteurs populaires (pauvres libres et esclaves).

13 Un certain nombre d'éléments présents dans l'œuvre de Rugendas en sont le reflet : une esclave agenouillée attise le feu ; la fumée s'élève en décrivant un arc de cercle qui s'étend « vers le haut », et promet (ou menace ?) d'envelopper l'intégralité de la société, même si elle se glisse particulièrement entre les pieds de la danseuse, et se diffuse librement parmi les acteurs populaires, sans pour autant effleurer l'élite. Comme la rencontre des spirales de lumière et des corps dans *Índios caçando uma onça*, le mouvement enveloppant de la fumée métaphorise une transculturation « d'en bas » qui intègre d'abord les secteurs populaires, puis l'ensemble de la société, il crée ainsi une communion même s'il efface les contours et déstabilise de manière inquiétante les identités « d'origine ». Plusieurs éléments renforcent l'analogie entre la métamorphose du feu et la métamorphose culturelle : les volutes convergent avec les mouvements ondulants des corps qui dansent, et tous deux se disputent le centre de la scène¹⁵. Tandis que le lien d'une identité nationale en gestation s'opère grâce au couple qui transforme le feu en spectacle syncrétiste, l'élite (et avec elle « nous », les spectateurs)¹⁶ fait de cette expérience « métisse » un spectacle exotique.

14 Ainsi, Rugendas semble placer au premier plan les secteurs populaires en tant qu'acteurs clés pour articuler de manière syncrétique (c'est-à-dire : pour traduire, réapproprier, mettre en dialogue) des pratiques culturelles hétérogènes et fragmentées, marquées par la tension entre élite et groupes dominés, et entre cultures dominées multiples. Dans ce sens, la lithographie place les secteurs populaires au centre de la fête « fazendeira » et au centre de la scène nationale. Martius fait la même chose dans son projet historiographique, lorsqu'il signale que :

O sangue português deverá absorver os pequenos confluente das raças índia e etiópica. Na classe baixa tem lugar esta mescla, e como em todos os países se formam as classes superiores dos elementos das inferiores, e por meio delas se vivificam e fortalecem, assim se prepara atualmente na última classe da população brasileira essa mescla de raças que [...] influirá poderosamente sobre as classes elevadas[...] (Martius, 1845 : 88)¹⁷

15 L'hybridation des races chez Martius va dans le même sens que le métissage culturel de Rugendas, étant donné que tous deux focalisent la formation (raciale et/ou culturelle) de la nation à partir de sa base populaire. Malgré cette convergence, Martius insiste explicitement sur le fait qu'il s'appuie sur la raison raciale¹⁸, alors que Rugendas aborde plutôt le métissage culturel, en faisant appel à des pratiques ou à des éléments intangibles comme la fumée, qui suggèrent un processus plus symbolique que biologique et matériel.

16 De plus, dans l'analyse qui accompagne les images de son *Voyage [...]*, on

considère comme étant « brésiliens » uniquement les blancs et les mulâtres blanchis par leur rôle social¹⁹ ; dans ce sens, il reproduit la conception typique de l'oligarchie de l'époque²⁰. Pourtant, faisant preuve d'une lucidité atypique pour ce contexte, il remarque aussi que l'élite manque de « caractère national », vu qu'elle se contente d'imiter les coutumes européennes. De cette manière, seuls les secteurs populaires (libres) ont une identité culturelle propre capable de se convertir en une base de la culture nationale :

En effet, rien chez elles n'arrête les développemens du caractère national ; car elles se distinguent à Rio-Janeiro et dan les environs des classes inférieures du Portugal, ou du mois de la capitale du Portugal, par leurs manières plus ouvertes, et elles ont une plus grande activité. Tout à Rio-Janeiro est plus animé, plus bruyant, plus varié, plus libre. Dans les parties de la ville habitées par le peuple, la musique, la danse, les feux d'artifice, donnent à chaque soirée un air de fête... (Rugendas, 1835, « Portrait et costumes. Mulatres » : 30),

17 Rugendas s'applique à montrer comment le peintre européen, peiné face à l'absence de traits nationaux parmi l'élite, « ... il en est richement dédommagé par la bruyante variété qui règne dans les classes inférieures » (Rugendas, 1835, « Mœurs et usages des indiens » : 29). Même quand, irrité, il se plaint de l'eupéanisme qui contredit les attentes du voyageur au Brésil, il remarque que même si : « le ton de la haute société est surtout d'imiter les mœurs anglaises », malgré tout : « celle-ci sont beaucoup trop opposées à la vivacité des habitants et même au climat, pour qu'un pareil mélange ne produise pas sur l'étranger impartial une impression désagréable ; il ne peut manquer d'être choqué de retrouver au milieu d'une nation si grande et si originale toutes les petites, les folies et les entraves de la bonne compagnie européenne, et surtout de la société anglaise » (Rugendas, 1835, « Mœurs et usages des indiens » : 28). Ainsi, la soif d'exotisme de l'esthète européen renforce une perspective commune à l'élite en générale : dans tous les cas, l'image idéale du Brésil reste axée vers un « autre endroit » et doit être récupérée, avec la patience de l'archéologue, depuis les frontières de l'histoire, les limites géographiques et les marges sociales : entre les autochtones, les secteurs populaires libres, et même les esclaves.

18 Dans d'autres tableaux de son *Voyage [...]* Rugendas assume la représentation explicite des esclaves en situation d'exploitation, tout en adoptant une claire perspective de dénonciation et de condamnation²¹. Une brève analyse de quelques images - et du texte qui les accompagne - nous permet de dévoiler à quel point l'esclavage demeure inappréhensible, car il contredit les fondements éthiques et esthétiques du romantisme (ou tout au moins d'un romantisme qui n'a pas encore assumé l'inclusion du laid, de l'abject, ou du sinistre).

19 Dans le texte de son *Voyage [...]* l'auteur signale que l'expérience esclavagiste instaure un « excès » qui devient inabordable car il va au-delà des limites éthiques. En effet, outre les contraintes économiques qui conditionnent sa production²² (et les pressions que les institutions impériales et l'horizon du marché - brésilien et européen - exercent sur la représentation), pour l'auteur le spectacle est « chocante », « insupportable », « horrifique », et l'artiste ne peut l'appréhender qu'en l'adoucissant²³. Dans le même temps, l'expérience de l'esclavage va au-delà des paramètres de visibilité esthétique, étant donné que le tableau ne peut être « fidèle » car il ne parvient pas à reproduire les impressions violentes de la proximité, tel que l'odeur répugnante dégagée par les corps²⁴. Cherchant à calmer la possible irritation du lecteur (et peut-être même son propre sentiment de culpabilité du fait d'avoir transgressé ces frontières de la visibilité), l'auteur du texte se livre au récit exhaustif de la culture

africaine seulement après avoir justifié explicitement cette « transgression » en fonction de l'énorme poids que celle-ci acquière au Brésil²⁵.

²⁰ Rugendas, dans cette originale et audacieuse ouverture vers l'hétérogénéité de « l'autre » a d'autant plus de mérite, si l'on considère que ce bref séjour au Brésil fait partie de son premier contact avec l'univers naturel, social et culturel du « nouveau continent », en effet ses voyages suivants susciteront un plus ample approfondissement de sa perspective.

²¹ Pour le moment, l'approche des acteurs noirs - étrangers au monde romantique, difficilement esthétisables, anormaux - semble forcer les limites de la peinture, en obturant la stylisation pleinement romantique déployée sans conflits dans *Índios [...]*, pour entrer sur un terrain instable qui rend les images trop réelles, ou même grotesques. En effet, d'un côté Rugendas a le souci de reproduire « fidèlement » le monde des esclaves, préoccupation qui n'apparaît pas au premier plan dans son appréhension du monde indigène (où, face à l'énorme déploiement poétique et aux résonances mythiques, l'information ethnographique « objective » finit par occuper une place marginale). D'un autre côté, le travail sur les limites du « disible », semble intervenir de manière inconsciente au niveau des formes, comme s'il rendait impossible le contrôle total de l'équilibre des volumes, des proportions ou de la disposition artistique et dynamique dans l'espace (difficultés qui n'apparaissent pas dans les autres tableaux abordés)²⁶. Ainsi par exemple, *Nègres a fond de calle* (figure II) et *Marché aux Nègres* (figure III) (qui pour Rugendas représentent les moments de pire cruauté au cœur du processus de soumission des esclaves) se situent aux antipodes des solides proportions exposées par le héros de *Índios [...]*, ou de l'équilibre des volumes que montraient les corps des esclaves, des pauvres et de l'élite dans *Danse Landu* (figure I), lorsque la cohésion culturelle permettait l'harmonisation « démocratique » des proportions. Ici au contraire, les esclaves sont réduits à des stéréotypes sans individualité au-delà des traits ethniques, raciaux et de la domination esclave. Les deux dessins montrent des corps fragmentés (par exemple, des têtes et des troncs réciproquement disproportionnés) qui maintiennent entre eux et avec l'espace des relations légèrement instables qui cassent « l'effet de réel », et révèlent les difficultés (et même les contradictions) d'un artiste incertain, pour la première fois dépourvu d'une technique capable de stabiliser et d'esthétiser la représentation sociale.

Planche II



Rugendas, J. M., *Nègres a fond de calle*. Planche lithographiée dans *Voyage [...]*, 1835, s/p.

Planche III



Rugendas, J. M., *Marché aux Nègres*. Planche lithographiée dans *Voyage [...]*, 1835, s/p.

- 23 L'absence d'une tradition esthétique préalable pour appréhender les Noirs comme objets légitimes, la distance culturelle et la conscience de se trouver hors des limites de la représentation semblent conduire à une déformation sournoise des images, comme si cet univers « autre » lié à l'esclavage ne pouvait être appréhendé qu'au travers de l'interférence d'un sentiment « d'impossibilité de connaître ». Ce qui oscille stupéfait, instable, sans proportion et sans profondeur ou perspective suffisantes, ce n'est pas tellement (ou seulement) cet « autre » dégradé et privé de subjectivité, mais plutôt (ou aussi) « l'œil » de l'artiste romantique face au excès d'un exotisme inexprimable qui fait balbutier les lois de la représentation et du code moral.
- 24 Rugendas aborde aussi des scènes typiques du travail esclave dans les plantations ou à la périphérie de la capitale, comme la mouture de la canne à sucre, la récolte du café ou la cuisson du manioc. Dans ces cas, le travail se déroule de manière harmonieuse, sans que la contrainte ne se place au premier plan. D'autres scènes reconstruisent la vie quotidienne des Noirs, l'intimité précaire de leurs « senzalas » et « mocambos »²⁷, ce qui renforce l'idée qu'au Brésil le régime esclavagiste est relativement modéré, étant donné que les temps libres et de travail s'alternent, maintenant ainsi un certain équilibre de compensations. En effet, Rugendas reconnaît que les esclaves préservent une culture propre, plus ou moins en marge de l'esclavage. Et même si en réalité il n'entre jamais dans l'intimité des habitations de la population noire, il fait le rapprochement entre la vie privée des esclaves, celle des pauvres nationaux²⁸ et celle de la paysannerie européenne. En effet, une fois surmontée l'aliénation, la promiscuité du voyage et l'arrivée dans le pays (visibles dans *Nègres a fond de calle* et *Marché aux Nègres*), les esclaves jouissent d'une certaine intimité dans leurs habitations précaires, ils possèdent leurs propres cultures et animaux, et au moins par moment ils peuvent se divertir et se livrer à l'exercice de leurs pratiques culturelles « d'origine ». Rugendas perçoit l'efficacité compensatoire de ces temps libres, puisque les Noirs « ...semblables aux enfants, jouissent de l'heureuse faculté de goûter les plaisirs du moment sans éprouver aucun souci du passé ni de l'avenir ; et il faut très-peu de chose pour les jeter dans une joie poussée jusqu'à l'étourdissement et

l'ivresse » (Rugendas, 1835, « Mœurs et usages des Nègres » : 25).

²⁵ Ainsi par exemple, le *Marché aux Nègres* se présente comme une première instance de récréation oisive après le traumatisme du voyage²⁹ : organisés en groupes et ayant recours à un usage presque « libre » de l'espace, les Noirs - à moitié nus mais aux corps « bien portants » - se reposent, mangent, reforment les liens de sociabilité (sexuelle, familiale et fraternelle) autour du feu, ils dessinent, ou attendent d'être achetés, ils exhibent leurs corps (solides, productifs, sexués, esthétiques) avec une relative indifférence. De plus, dans la version de Rugendas la lumière descend sur le mur et se projette (comme si elle les blanchissait) sur deux Noirs dont les corps et les toges acquièrent une certaine résonance classique. En plus d'effacer les marques les plus flagrantes de la contrainte (chaînes, ceps, fouets, grilles), Rugendas ouvre le marché à la nature brésilienne, et le convertit en une instance de médiation entre l'oppression angoissante de l'enfermement dans le négrier et celle (« plus humaine ») de l'air libre de la plantation ou des espaces publics de la ville. Il se peut que pour suggérer un trait naissant « national » unificateur, maîtres et esclaves présentent une gestuelle décontractée, comme si la supposée indolence noire rejoignait subtilement l'indolence superbe du patriarcat. La direction de la lumière, l'image de la vierge et l'église au fond suggèrent la gravité de la culture dominante qui pénétrera depuis l'extérieur ce monde africain « brut » ; la femme noire qui occupe l'entrée et répartit de la nourriture, opère comme une instance de médiation symbolique, en effet elle établit une articulation paradigmatique entre le monde « nouveau venu » et l'extérieur déjà transculturé.

²⁶ Pourtant, même si Rugendas adopte une large perspective, il porte atteinte aux diverses nuances qui existent entre domination et résistance, quand il décrit des pratiques telles que le « batuque », le « lundu » ou la « capoiara »³⁰, il perd de vue la valeur esthétique ou religieuse de celles-ci, et tombe dans un certain exotisme réductionniste et superficiel³¹. Cette difficulté à « connaître l'autre » (justifiée par la distance culturelle et compensée par l'énorme effort pour situer la visibilité à la limite du « disible ») ne s'éloigne pas beaucoup de l'ignorance qu'évidencie Martius dans son projet historiographique, malgré les « bonnes intentions » des deux auteurs en faveur de la reconnaissance du métissage racial et/ou culturel comme trait emblématique de l'identité nationale.

2. Debret ou les excès de la vie esclave

²⁷ Après avoir dirigé l'atelier de David à Paris durant plusieurs années, Jean-Baptiste Debret arrive au Brésil en 1816 avec un groupe d'artistes, dans le but de fonder une première Académie des Beaux Arts à Rio de Janeiro. Ce projet, soumis au temps « colonial », mettra dix ans à se concrétiser. Reproduisant une habitude très répandue parmi les intellectuels européens en Amérique latine au XIX^e siècle, Debret se dédie durant cette étape à produire des images de l'élite dirigeante à laquelle il s'intègre, et des secteurs populaires brésiliens (pauvres, indigènes, et esclaves des plantations et de la capitale). Ces représentations constituent son *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-1839)³².

²⁸ Alors que dans le premier volume Debret aborde le monde indigène en termes conventionnels (à partir de modèles picturaux et de documents préexistants plutôt que de l'expérience empirique, et sans s'éloigner de la tradition représentative héritée), dans le second, il se centre exclusivement sur l'appréhension du monde esclave, et repousse les limites de la « visibilité » pour mettre en crise les codes esthétiques, au point de

provoquer la censure de l'*Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Nous nous centrerons donc sur l'analyse de quelques cas extraits de cette « première » ethnographie des esclaves, en insistant tout spécialement sur certaines situations « topiques » (comme la vente des Noirs dans le « Mercado do Valongo » à Rio ou l'application du fouet sur la place publique).

²⁹ Dans un long passage de son *Voyage [...]*, Debret cherche à s'approprier symboliquement de l'univers noir, en le convertissant en un territoire social à la fois proche et étranger à la nation. Même si les scènes urbaines sont prédominantes, Debret incorpore aussi des estampes montrant le travail, les châtiments et la vie quotidienne dans la plantation. Dans sa version plastique, barbiers, vendeurs ambulants, porteurs, prostituées ou « quitandeiras »³³ occupent une place centrale dans l'espace public carioca. Debret cherche à appréhender dans sa spécificité ce monde populaire urbain, hétérogène et dynamique, au travers de la fixation de « types sociaux ».

³⁰ Dans certains cas, il met en scène différentes facettes de la vie quotidienne esclave au contact de l'élite, tout en accentuant - alternativement ou simultanément - les aspects expansifs ou douloureux de l'oppression. Dans la version de Debret, maîtres et esclaves instaurent des relations de proximité ambivalentes, qui impliquent promiscuité et violence, sans cesser de connoter intimité, cohésion affective et même sexuelle. Dans ce sens, ses images révèlent le captage « intuitif » d'une certaine ambivalence « intrinsèque » de la structure esclavagiste. Dans ce contexte, *Une dame brésilienne dans son intérieur* (figure IV) est le reflet d'un regard ironique sur l'intimité de l'élite locale : la dame qui coud assise « à l'asiatique » révèle, par la position de son corps, la référence et la déviance par rapport au modèle européen de « correction ». À ses côtés, le fouet prêt à châtier les esclaves dépasse du panier entrouvert, tandis qu'à droite, sur l'accoudoir du fauteuil un petit singe marche enchaîné qui -comme le stipule Debret dans son texte- « bien qu' esclave privilégié, heureux de son mouvement perpétuel et de ses mignardises, il n'en est pas moins réprimé, de temps en temps, comme les autres, par les menaces de la chicota » (Debret, 1835, II : 33). Près de l'esclave privilégiée, marchent à quatre pattes deux enfants noirs : « les deux petits négrillons (negrinhos) à peine en âge de se soutenir, et admis à partager les privilèges du petit singe lion, dans la chambre de la maîtresse du logis, ... » (Debret, 1835, II : 33). L'image crée un cercle intime (duquel sont clairement exclus la deuxième esclave et le « moleque »)³⁴ ; au sein du cercle la hiérarchie réorganise la disposition dans l'espace, elle place « en haut » la famille « blanche » (la dame, la fille et le singe qui ont le droit de s'asseoir sur les bancs) et exclue les autres (l'esclave, les bébés noirs) en les plaçant physiquement et symboliquement « à même du sol ».

Planche IV



Debret, J. B. *Une dame brésilienne dans son intérieur*. Planche lithographiée dans *Voyage [...]*, 1835, vol. II, Pl. 6, s/p.

Planche V

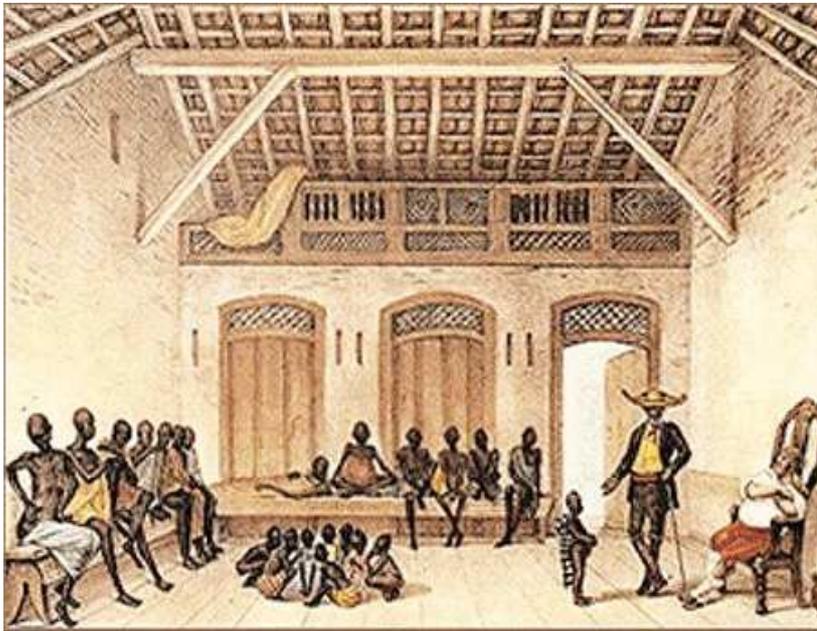


Debret, J. B., *Feitours corrigeant des Nègres*. Planche lithographiée dans *Voyage [...]*, 1835, vol. II, Pl. 25, s/p.

- 31 Dans de nombreuses autres images Debret souligne l'exploitation esclave au travers de l'introduction incessante de corps maigres, de fouets, de « pelourinhos »³⁵, de colliers en fer, de scènes de châtime, de chaînes ou de masques en métal, créant ainsi l'effet d'une « basse continue » centré sur la domination. Ce regard s'exacerbe par exemple dans *Boutique de la rue du Val-Longo* (figure VI), où il représente un groupe d'esclaves tout juste arrivés d'Afrique, squelettiques, en haillons, entassés dans un espace opprimant qui prolonge, sans le modifier, le « porão » (cale) du négrier, et anticipe les cruautés du travail esclave³⁶.

32

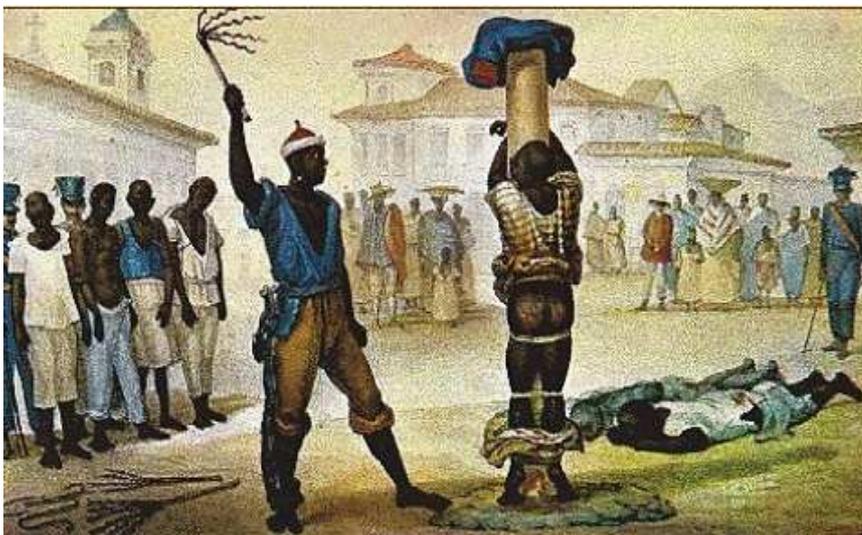
Planche VI



Debret, J. B., *Boutique de la rue du Val-Longo*. Planche lithographiée dans *Voyage [...]*, 1835, vol. II, Pl. 23, s/p.

- 33 Dans *Feitours corrigeant des Nègres* (figure VII) Debret montre l'atroce application du fouet sur un esclave de plantation, nu, pieds, jambes et mains liés, et réduit au sol en position foetale (autrement dit, renvoyé par l'oppression à une condition difforme et régressive, préalable à toute constitution de son identité comme sujet). Ce cas est rendu représentatif parce qu'il met en scène au premier plan ce qu'il reproduit au fond, en écho : un esclave, un fouet à la main, en surveillance un autre qui, à son tour, applique le châtiment à un troisième, attaché au tronc d'un arbre.

Planche VII



Debret, J. B., *L'exécution de la punition du fouet*. Planche lithographiée dans *Voyage [...]*, 1835, vol. II, Pl. 45, s/p.

- 34 Quelques éléments atténuent - tout au moins momentanément - l'oppression de la violence physique : dans les images de Debret, les esclaves qui réalisent des travaux exténuants sont peu nombreux face à la prédominance d'esclaves gagne-pain, qui commercent dans les rues (« presque » comme des pauvres libres)³⁷ ; les Noirs apparaissent dans des situations de séduction des clients, de repos et de récréation (dans des scènes de jeu, de musique ou des divertissements du carnaval), moments

durant lesquels le corps se libère pour récupérer une identité non liée à l'exploitation. Ces images prédominent par rapport à celles qui dénoncent l'aspect négatif du système esclavagiste brésilien ; dans le même temps Debret note, par exemple, que « le Brésil soit assurément la partie du nouveau monde dans laquelle on traite le nègre avec le plus d'humanité » (Debret, 1835, II : 139)³⁸.

³⁵ En même temps, tout en évitant d'homogénéiser le ton des images, Debret accentue la gestuelle des visages et des corps, dans les scènes de travail et dans les relations sociales entre pairs et avec l'élite, en étant attentif aux nuances subtiles entre travail et loisir, entre pratiques privées et publiques, ou entre la vie animée des Noirs « gagne pain » dans les villes et la dureté de la vie esclave dans les plantations.

³⁶ En ayant ce type d'approche, Debret défie ouvertement les codes esthétiques et idéologiques dominants, et déchaîne en retour les condamnations virulentes des intellectuels « organiques » de l'Empire. Dans ce contexte, *l'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* prend la tête d'une réaction conservatrice contre ce peintre que cette faction impériale avait engagé afin de stimuler l'illustration et le progrès. En 1841 se publie dans la revue de l'Institut, deux « Pareceres » officiels (signés par da Silva Lisboa et Moncorvo)³⁹ : le premier fait l'éloge du volume de *Voyage [...]* centré sur la culture indigène, puisque les représentations s'inscrivent dans les paramètres idéologiques de l'Institut ; le second en revanche condamne le volume qui se réfère au monde noir, à tel point qu'il décide de son exclusion de la Bibliothèque de l'Institut pour avoir osé thématiser l'esclavage de manière « directe » et « déformée ». La condamnation de l'Institut met en évidence la tournure anti-hégémonique qu'acquiert nécessairement toute mise en scène de l'exploitation esclave ou des coutumes « barbares » de l'élite en général. Lorsqu'il rejette ses représentations de la violence esclavagiste, l'Institut condamne surtout des tableaux comme le *Boutique de la rue du Val-Longo* (figure VI), où « ...pintou a todos esses desgraçados em tal estado de magreza, que parecem esqueletos próprios para se aprender anatomia ; e para levar o riso ao seu auge, descreve a um cigano, sentado em uma poltrona, em mangas de camisa, meias caídas, de maneira que provoca o escárnio » (da Silva Lisboa e Moncorvo, 1841 : 78)⁴⁰.

³⁷ Au travers de la censure de cette image du gitan, ce qui aurait pu être interprété comme des marques d'une société de plus grande mobilité ou capacité d'intégration (en permettant l'ascension des immigrants populaires, comme le gitan chargé de la vente des esclaves) est réduit (par l'Institut, mais aussi par Debret lui-même) à des démonstrations de la désorganisation hiérarchique et de la domination brutale « propres » à une société « barbare »⁴¹. Face à *Feiticos corrigeados dos Negres*, l'Institut cite des cas atroces d'exploitation des Anglais en Afrique, qui contrastent avec l'humanitarisme paternaliste des seigneurs au Brésil qu'il met en évidence, et signale que Debret déforme la réalité en généralisant à partir de cas isolés.

³⁸ Malgré qu'il défie les limites du représentable, Debret lui-même tombe sous le coup de certains préjugés fréquents du racialisme romantique. Ainsi, à travers la confrontation continue du Brésil et de l'Europe, il remarque que les habitudes de l'élite sont dégradées (réduites à une caricature du modèle européen) non seulement par l'exercice de la cruauté esclavagiste, mais aussi par les effets négatifs des tropiques⁴² qui rendent les Brésiliens (de l'élite et des secteurs populaires) paresseux et faibles⁴³. Incapable d'interpréter les causes qui conduisent les esclaves eux-mêmes à reproduire la domination, il en appelle à de supposées déterminations biologiques et morales de retard⁴⁴ : il considère les Noirs et les mulâtres indolents, libidineux et prétentieux, et il exclut ces acteurs populaires de sa

définition théorique de l'identité nationale (même si en réalité les représentations artistiques font exactement le contraire, lorsqu'elles montrent la place absolument centrale des Noirs et des mulâtres dans la construction de cette spécificité identitaire).

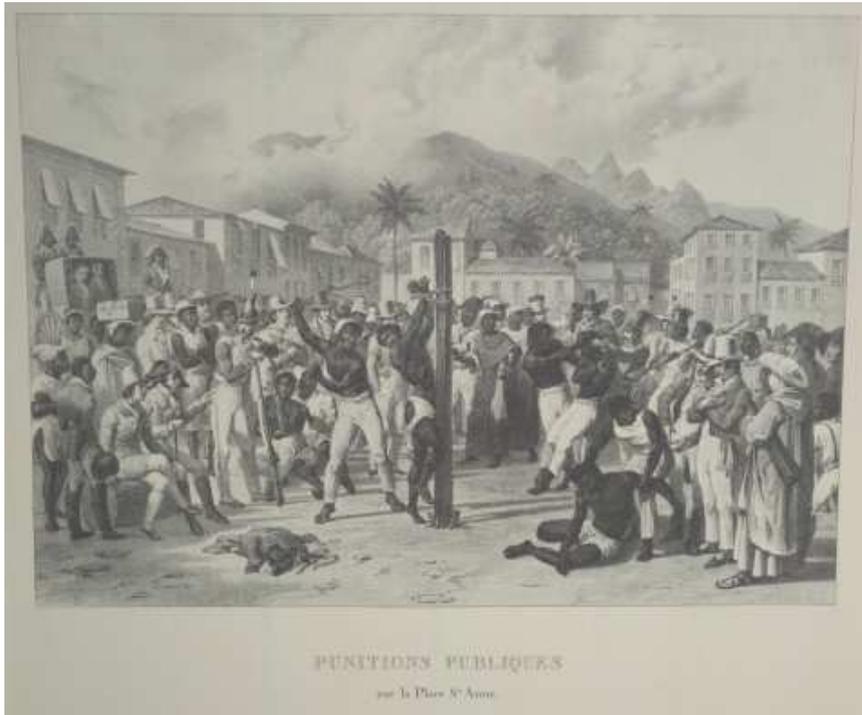
Conclusion

³⁹ Du point de vue formel, Debret et Rugendas affrontent la même impossibilité d'appréhension de la réalité brésilienne par le biais des codes de l'esthétique européenne ; ainsi avec des inflexions différentes, les deux auteurs explorent la création d'une instance conciliatrice entre le modèle de représentation importé et la réalité locale. Comme le signale Naves (2001), Debret s'écarte de l'esthétique néoclassique que le peintre utilisait en France (et qu'il reprendra à son retour, après un séjour de plusieurs années au Brésil). Face à une société qui rend explicite l'exploitation esclavagiste presque sans médiation, Debret ne trouve pas le support éthique indispensable pour recourir à une esthétique « élevée » liée aux idéaux des Lumières et de la Révolution Française. Dans un espace culturel précaire, le manque d'une tradition artistique nationale et d'un système de producteurs et de public augmente cette difficulté dont découle la recherche d'un dialogue avec le « réel » prétendument « plus direct » et moins transformé par l'art⁴⁵. Ainsi pour aborder les altérités esclaves, la forme se soumet à certaines « déformations » nécessaires, elle abandonne les nuances expressives néoclassiques employées pour représenter les membres de la cour et des secteurs populaires européens. Debret tend à représenter des corps plats comme des masses pesantes, grossières et, en grande partie, dépourvues d'individualité⁴⁶. Dans certains cas extrêmes, quand il met en scène la domination absolue, les corps esclaves se transforment en une masse de viande difforme. Ce qui obture la conclusion de la forme, en la soumettant à une perte de limites et de densité, c'est précisément l'expérience de l'exploitation et la prise de conscience de la distance socioculturelle. Ces éléments éloignent « l'autre » en s'interposant entre le sujet et l'objet représenté, et en créant une barrière de médiation que l'appréhension artistique tente de surmonter⁴⁷.

⁴⁰ Rugendas privilégie les perspectives panoramiques (à travers la perception des liens entre la nature et les institutions sociales, internes aux secteurs populaires, et de ceux-ci avec les instances de pouvoir), mais tend à non individualiser les acteurs ; en revanche, Debret observe toujours les sujets au premier plan. Grâce à cette approche néoclassique, les esclaves gagnent en spécificité, même si les scènes se fragmentent sans atteindre une articulation intégrationniste et généralisée, ce qui à son tour empêche que les Noirs acquièrent, en termes artistiques, la stature de symboles emblématiques de la ville et/ou de la nation. Ainsi, par exemple, dans *L'exécution de la punition du fouet* (figure VII) (où l'auteur d'un grave délit est fouetté en public), Debret montre des figures isolées des secteurs populaires, placées bien au fond, loin du spectacle du châtement. Debret fragmente le *continuum* social, tout en limitant la gravité du châtement comme rituel collectif d'intégration par le biais de la contrainte. Au contraire, la même scène est présentée par Rugendas en termes globaux. Dans son *Punitions publiques sur la Place Ste. Anne* (figure VIII) il met en scène l'ensemble de la société brésilienne autour du cercle rituel ; sur le « pelourinho », l'esclave qui applique la punition est lui aussi contraint (par la garde armée) à accomplir l'exécution de la peine⁴⁸. Reproduction et image inversée de la communion sociale mise en scène par *Danse Landu*, dans le *Punitions publiques [...]* esclaves, hommes libres, élite dirigeante⁴⁹,

force publique et Église renouent autour du « centre africain » (l'esclave sur le « pelourinho ») ; dans le cas de *Danse Landu*, autour de la danse transculturée. Le spectacle du châtement favorise la cohésion par la contrainte, de la même façon que dans *Danse Landu* la fête favorise la cohésion. Dans les deux tableaux, le centre de la scène (autrement dit : de la culture, de l'identité nationale) est rendu hégémonique par l'élément noir⁵⁰ qui devient dominant en termes culturels, malgré qu'il soit dominé en termes économiques. La dynamique de résistance que semble explorer Rugendas dans *Punitions publiques [...]* (figure VIII) contraste avec la passivité suggérée par Debret dans *L'exécution [...]*, et se transforme en une mise au premier plan de la capacité d'action visible, tant de la violence répressive que des pratiques d'opposition physique à la répression.

Planche VII



Rugendas, J. M. *Punitions publiques sur la Place Ste. Anne*. Planche lithographiée dans *Voyage [...]*, 1835, s/p.

- 41 Dans l'ensemble, Debret et Rugendas définissent le Brésil en suivant le topique de la « déviance » ou de « l'excès » vis-à-vis du modèle européen. Plus libres que les intellectuels organiques de l'Institut, tous deux défient les limites esthétiques et éthiques de la visibilité sociale, car ils donnent pour la première fois épaisseur et densité sémantique aux espaces sociaux que la littérature essayiste romantique trace mais laisse vides.
- 42 Pourtant, alors que Debret insiste à mettre au premier plan les modulations de la domination (qui traverse toutes les instances de la vie brésilienne, et réduit les esclaves à la soumission la plus extrême)⁵¹, chez Rugendas la domination n'écrase pas complètement les cultures dominées, ce qui lui permet de capter l'intégrité de « l'autre » (malgré l'expérience esclave) et l'émergence d'une dynamique culturelle d'intégration collective. Alors que dans le cas du néoclassique Debret le social renforce la suprématie du centre de la scène, le romantique Rugendas trouve des instances de dialogue ou de tension entre la nature et les institutions sociales, en associant alternativement l'excès avec l'exubérance naturelle (qui acquiert une connotation positive)⁵² ou avec la violence condamnable de l'esclavage.

Bibliographie

- ARAUJO, Ana Lúcia, 2005, « Les représentations de l'esclavage dans les gravures des relations *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Jean-Baptiste Debret et *Deux années au Brésil* de François-Auguste Biard », *Canadian Journal of Latin American & Caribbean Studies*, vol. 30, n° 59. p. 161-183.
- CASTRILLÓN, Alberto, 2000, *Alejandro Humboldt : del catálogo al paisaje. Expedición naturalista e invención de viajes*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- DA SILVA LISBOA E MONCORVO, 1841, « Parecer sobre o 1eiro. e o 2do. volume da obra intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil* par J. B. Debret », *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. III.
- DEBRET Jean-Baptiste, 1834-1839, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Paris, Firmin Didot Frères, volumes I- III. Édition portugaise, basée sur la première édition : *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, São Paulo, Martins, 1975.
- DIENER, Pablo et Maria Fátima COSTA, 1999, *A América de Rugendas. Obras e documentos*, São Paulo, Kosmos.
- HARTMANN, Tekla, 1975, « Contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX », *Revista do Museu Paulista. Série de Etnologia*, São Paulo, USP, vol. 1.
- LUKÁCS, Georg, 1987, *La novela histórica*, México, Era.
- NAVES, Rodrigo, 2001, "Da dificuldade da forma à forma difícil" et "Debret : o neoclassicismo e a escravidão" dans *A forma difícil*, São Paulo, Ática.
- MARTIUS, Karl Friedrich von , 1845, « Como se deve escrever a história do Brasil » dans *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. III.
- RUGENDAS, J. M., 1835, *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, Paris, Engelmann & Cie. Traduit de l'allemand par Mr. De Golbery. Édition portugaise basée sur la première édition : *Viagem pitoresca através do Brasil*, São Paulo, Itatiaia, 1979.
- WILLIAMS, Raymond, 1997, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Madrid, Debate.

Notes

1 Nous employons ici le concept de « paysage » tel que le définit Castrillón (2000): comme un artifice qui organise la matière diverse et changeante de la nature. Castrillón signale que, bien que la représentation (en particulier, la romantique) laisse apparaître le paysage comme l'appréhension sans médiations d'une harmonie préétablie (« présente » avant toute culture), ce spectacle supposé « naturel » est possible grâce à la production de diverses formes symboliques au long des siècles. C'est pourquoi, ceci implique toujours l'intervention des formes de paysage produites par des fictions, des savoirs, pratiques et technologies qui peuvent imposer de multiples sens de lecture, par le biais de l'organisation de la disposition et de la perception.

2 Pour Castrillón (2000), le voyage de Humboldt en Amérique au début du XIX^e siècle modifie radicalement sa conception antérieure de la nature. À présent Humboldt n'essaye plus de rendre compte uniquement de la morphologie des espèces isolées, mais aussi de leurs habitudes, leur appartenance à un «paysage» et à un système d'associations et d'interaction avec d'autres espèces végétales et avec l'ordre animal et humain. Dans ce sens, le concept de «tableau» devient un élément clé de sa théorie, puisqu'il permet de prendre un fragment de la totalité pour synthétiser la diversité du système en une unité minimale.

3 Première édition : *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, Paris, Englemann & Cie., 1835. Toutes les citations incluses dans ce travail sont tirées de la première édition.

4 Voir la reproduction incluse dans Diener, Pablo - Maria Fátima Costa (1999) : 52. Il ne s'agit pas d'une des lithographies qui illustrent son *Voyage [...]*, mais d'une huile sur toile (de 91 x 66 cm), provenant de la collection Walther Moreira Salles (Rio de Janeiro, Brésil).

5 Dans le texte qui accompagne les tableaux de *Voyage [...]*, on reprend l'hypothèse que Martius au sujet de la décadence actuelle des peuples indigènes, comparée à leur passé de développement supérieur. Mais à la différence de Martius, le texte du *Voyage [...]* dénonce la Conquête comme étant la principale responsable de la régression culturelle postérieure.

6 Dans le texte classique qui organise l'historiographie brésilienne, « Como se deve

escrever a história do Brasil » de K. F. von Martius (1845), on peut retrouver les principaux traits de la pensée hégémonique impériale : conservatisme, nationalisme, indianisme, exaltation du colonialisme, valorisation du métissage sans pour autant nier la hiérarchie sociale, reconnaissance du noir et préservation du système esclavagiste, mise sous silence des tensions entre classes, conception du Brésil comme spectacle exotique, de l'identité nationale comme essence et/ou totalité «cohérente» qui attend d'être « révélée », et de l'Histoire nationale comme téléologie au cœur de laquelle se réalise la « Providence divine ». Pourtant, la perspective de Martius introduit aussi une inflexion légèrement démocratique, quand il instaure explicitement l'un des premiers mythes intégrateurs qui définissent le Brésil comme une nation hybride. En effet, Martius définit l'identité nationale à partir du trait spécifique du métissage. De plus, son texte résulte aussi programmatique car il instaure les grands axes pour une historiographie idéale de la nation telle qu'elle sera développée, en grande partie, entre la deuxième moitié du XIX^e et le milieu du XX^e siècle. À propos du métissage racial, Martius offre une version positive (à un degré inédit pour l'époque) sur la conjugaison des trois races (indigène, blanche et noire) dans la conformation de la nation. Selon lui, le projet historiographique devrait s'organiser en articulant les paramètres de race et de chronologie, en divisant donc l'Histoire nationale en trois parties: fondation indigène, colonisation portugaise, et entrée et participation de l'élément noir.

7 On retrouve la même polarité entre ascension et descente dans la nature entre l'arbre et les plantes saprophytes.

8 En effet, par opposition à la direction de la lumière et du héros, le danger représenté par l'once et l'ombre entrent par l'angle inférieur droit du tableau. La ligne verticale tracée par la liane qui descend, l'ombre et la frontière du groupe (représentée par la femme et les enfants) suggèrent une fracture symbolique entre la « civilisation naturelle » et la nature « à l'état pur ».

9 Voir l'édition présente dans Diener, Pablo - Maria Fátima Costa (1999), p. 53. Il s'agit d'une huile sur toile (de 39 x 45 cm) non incluse dans *Voyage [...]*, provenant de la collection Prince Thurn und Taxis (Ratisbona, Alemania).

10 Dans son *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-1839), J. B. Debret se réfère à la spécificité des « esclaves chasseurs » (comme celui représenté dans *Casal*) comme étant l'un des cas d'aliénation moindre, puisque, armés et loin de la contrainte du fouet, ils jouissent d'une liberté étrangère à la majorité des esclaves.

11 L'interpellation directe serait inconvenante, car elle violenterait le récepteur et provoquerait une inversion des rôles incommode et impossible en termes de conditions de possibilité énonciative (le récepteur de l'élite se verrait réduit à n'être qu'un pur objet du désir actif de l'autre). La place que la scène attribue au spectateur implicite laisse entrevoir l'établissement d'un lien entre l'objet féminin/noir et le sujet masculin/blanc/de l'élite. Dans ce sens, la domination que la représentation adoucit à la superficie du tableau, est plutôt révélée par la direction du regard. La femme noire est convertie en un simple objet de désir, mais elle est aussi, elle-même dans l'impossibilité d'interpeller le spectateur en tant qu'objet de désir.

12 Dans le même temps, Rugendas suggère de nouveau une relation analogique entre le milieu et les sujets, entre cette zone marginale et les acteurs marginaux, comme si l'improductivité de la végétation clairsemée faisait échos à l'attitude oisive du couple.

13 « Senzala » est le terme par lequel on désigne, au Brésil, l'habitation destinée aux esclaves dans la plantation ; dans le même contexte, « casa-grande » désigne la maison de la famille de l'élite.

14 Observer les « flirts » de certains des personnages issus de l'oligarchie, qui encadrent la fête.

15 Cet emploi métaphorique et ambivalent de la fumée rappelle la gravité symbolique du brouillard et de l'obscurité dans d'autres représentations romantiques. Dans ce sens, Williams (1997 : 38) souligne que dans les fictions de Charles Dickens cet élément reflète les difficultés que le sujet affronte, à travers l'expérience de la modernisation et face aux nouvelles altérités sociales, pour appréhender «les relations entre nous et nos actions, entre nous et les autres».

16 Tout comme Antonio de Almeida (qui forge un pacte de lecture basé sur l'inclusion du lecteur dans un «nous» unificateur), Rugendas favorise, de nouveau, une identification implicite entre le récepteur et les personnages spectateurs (de l'élite).

17 « La race portugaise devra assimiler les petits affluents des races indiennes et éthiopiennes. Ce mélange se fait au niveau de la classe populaire, et comme dans tous pays les classes les plus hautes se forment à partir des éléments des classes populaires, et que celles-ci les stimulent et les fortifient, de cette façon actuellement, au sein de la classe la plus basse de la population brésilienne se

prépare ce mélange de races qui (...) influera fortement les classes aisées. »

18 Les limites idéologiques de Martius deviennent évidentes, surtout quand il prétend aborder la « race africaine ». Martius est prudent face aux conflits de l'esclavage, et adopte une position ambivalente lorsqu'il évalue les effets de l'introduction de l'élément noir. De plus, il réduit l'analyse de l'Histoire des Noirs au Brésil au simple récit des mouvements commerciaux du trafic des esclaves. Cette pauvreté du contenu contraste avec l'extrême visibilité de l'élément indigène, converti en un objet bien délimité, chargé de connotations affectives qui lui attribuent une aura, et pour l'analyse historiographique duquel s'énoncent des hypothèses et des sources précises. Ainsi son essai met en évidence à quel point l'élément noir est toujours inappréhensible en termes matériels, malgré sa « démocratique » introduction théorique dans la définition de l'identité nationale.

19 Tel que le suggère Tekla Hartmann (1975), il est probable que l'auteur des notes n'ai pas été Rugendas mais son ami Victor-Aimé Huber. Je remercie pour cette information, le correcteur de ce travail pour la présente édition.

20 Même ainsi, il analyse avec lucidité l'insertion des mulâtres dans la société blanche, en reconnaissant que le processus de blanchissement est avant tout symbolique: « Quand des circonstances favorables, des richesses, des rapports de famille, des talents personnels rendent un homme recommandable, la moindre nuance un peu claire le fait passer pour blanc, surtout à raison de ce que les blancs eux-mêmes sont fort souvent d'un teint très-brun » (Rugendas, 1835, « Moeurs et usages des Nègres » : 22).

21 Dans le texte, l'auteur attaque l'esclavage avec fermeté, et célèbre l'abolition du trafic des Noirs, mais il adoucit aussi ses critiques par l'introduction de nuances: il fait mention du meilleur traitement que reçoivent les Noirs dans les colonies portugaises et espagnoles, par rapport à la cruauté et l'exclusion dont ils sont victimes dans les colonies anglo-saxonnes; il met en valeur l'accès pour les esclaves à une civilisation « supérieure », et il indique que les Noirs sont habitués à souffrir, sur leur continent d'origine, des expériences d'esclavage sauvage pires que celles vécues en Amérique.

22 Il est nécessaire de rappeler que Rugendas vit des profits obtenus par la publication et la vente de ses tableaux.

23 Lorsqu'il aborde artistiquement le transfert des esclaves au Brésil (comme c'est le cas dans son *Nègres a fond de calle*, figure II), il reconnaît que « c'est, sans aucune doute, pendant leur trajet d'Afrique en Amérique que la situation des Nègres est le plus affreuse : il n'est que trop vrai qu'en supposant que pour ce temps, les circonstances soient les plus favorables, leurs souffrances n'en sont pas moins telles qu'aucune description ne serait complète, quand même on oserait abandonner à l'imagination la plus active le soin de peindre ce tableau de ses véritables couleurs. L'artiste ne pourrait être autorisé à représenter de pareilles scènes, s'il n'en adoucissait l'expression autant que possible » (Rugendas, 1835, « Moeurs et usages des Nègres » : 5).

24 En pénétrant dans le marché aux esclaves, il signale: « c'est pour la vue de l'Européen un spectacle choquant et presque insupportable (...). Leur aspect a quelque chose d'affreux, surtout lorsqu'ils ne sont pas encore reposés de la traversée: l'odeur qui s'exhale de cette foule de Nègres est si forte, si désagréable, que l'on a peine à rester dans le voisinage, lorsqu'on n'y est pas encore accoutumé » (Rugendas, 1835, « Moeurs et usages des Nègres » : 7).

25 Puisque « La race africaine compose une portion si notable de la population des États d'Amérique et surtout du Brésil, elle forme un élément si essentiel de la vie civile et des relations sociales de ce pays, que nous n'aurons, sans doute, pas besoin d'excuse si, proportion gardée, nous consacrons une grande partie de cet ouvrage aux Nègres, à leurs habitudes, à leurs moeurs. On est surtout autorisé à en agir ainsi quand on écrit un voyage pittoresque: ... » (Rugendas, 1835, « Portraits et costumes » : 9).

26 En le comparant avec Debret, Naves (2001) remarque que Rugendas représente les particularités thématiques sans en altérer la forme, dans ce cas le Brésil ne serait qu'un reflet de la mentalité européenne. Cependant, nous pensons que la représentation de Rugendas se « brise », particulièrement face aux altérités noires.

27 « Mocambo » est un terme d'origine quinbundo qui désigne, au Brésil, tant le refuge des esclaves en fuite, dans la forêt, que les habitations misérables dans les villes modernes, en particulier des Noirs et des mulâtres.

28 D'autres images et commentaires démontrent que la marginalité rapproche, de façon « démocratique », les esclaves et les pauvres libres qui partagent pratiquement la même précarité sociale, et avec qui ils établissent des liens réciproques de solidarité, de commerce et d'échange culturel.

29 Rugendas signale que les Noirs sont transférés sans contrôle ni médiation, du

négrier à la douane, et ensuite aux marchés de Rio de Janeiro (principalement dans le quartier do Valongo), et là entassés dans de véritables « cocheiras de escravos » (c'est à dire, « écuries ») au bord de la plage. Cependant, après la torture du voyage, rester dans le marché n'est pas si difficile, et ils attendent même leur achat « comme véritable libération », alors même que celui-ci dissout violemment les liens d'appartenance ou de parenté. En revanche, dans sa version de la même scène, Debret met en scène des esclaves rachitiques, voués au renfermement sur eux-mêmes et à la dissolution sociale, dans un espace fermé et aliénant.

30 « Batuque » est le terme commun par lequel on désigne certaines danses africaines et afro-brésiliennes, accompagnées par des chants et des percussions (dans certaines régions du nord du Brésil, le terme fait aussi référence à un rituel religieux transculturel qui incorpore des éléments du « candomblé », la « pajelança » et le « catimbó »). La « capoeira » constitue une sorte de jeu acrobatique et défensif afro-brésilien, basé sur le développement des habilités à sauter et frapper en rythme, et qui requiert un entraînement systématique et sophistiqué.

31 Par exemple, à peine décrite la « capoeira » est vue comme un « folguedo guerreiro » (jeu guerrier) où deux noirs luttent violemment « como bodes » (comme des béliers). Dans quelque cas l'auteur du texte frôle l'absurde, par exemple quand il théorise au sujet de la supposée absence, chez les Noirs brésiliens, de pratiques religieuses d'origine africaine. Il surévalue l'efficacité du processus d'acculturation, quand dans son texte il soutient que l'esclavage, et spécialement l'imposition de la religion catholique, détruit presque complètement l'identité africaine.

32 *Voyage pittoresque et historique au Brésil (ou Séjour d'un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement)*, Paris, Firmin Didot Frères, volumes I- III, 1834-1839. Édition en portugais : *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, São Paulo, Martins, 1975, basée sur la première édition.

33 Le terme « quitadeira » s'applique aux vendeuses ambulantes, le plus souvent de nourriture.

34 « Moleque » est un terme d'origine quimbundo (« mu'leke ») qui signifie « menino », enfant. Dans le contexte précédant l'abolition de l'esclavage, il fait spécialement référence aux enfants noirs, esclaves qui étaient en général employés comme compagnie ou objet de divertissement, destinés aux enfants des « casagrandes ». Ironiquement, la connotation esclavagiste perdure sous couvert des acceptations actuelles du substantif « moleque » dans le sens de « canalha » ou « velhaco », et de l'adjectif « moleque » en relation à quelque chose de drôle ou cocasse.

35 Le « pelourinho » était une colonne en pierre ou en bois, située sur les places et autres lieux publics, et destinée à exposer et punir les délinquants, spécialement les esclaves.

36 Suivant le préjugé dominant parmi l'élite du XIX^e siècle (également visible dans *Memórias de um sargento de milícias* de Almeida), dans son texte Debret note que le gitan représenté dans cette vente négocie la chair humaine de façon trompeuse, c'est pourquoi il convient d'emmener un médecin pour choisir les Noirs sans risque d'être trompé par les défauts physiques et maladies cachés. La condamnation des gitans réapparaît avec plus de virulence dans d'autres passages de son *Voyage [...]* Par exemple, dans les commentaires de la planche *Intérieur d'une habitation de Cigannos* (Debret, 1835, vol. II, pl. 24) il les compare aux sauvages et aux Noirs, car ils présentent les mêmes croyances superstitieuses, oisiveté et promiscuité, et le même attrait pour le vol et le délit en général.

37 Même les esclaves enchaînés (probablement comme punition) qui apparaissent dans *Marchand de tabac en boutique* (Debret, 1835, vol. II, pl. 41), sont vus non pas en situation de travaux forcés comme porteurs d'eau, mais durant la pause pour acheter du tabac. L'attitude détendue du négociant et de la garde allège également le poids de la contrainte imposée par le port des tonneaux et des chaînes (dont les maillons sinistres semblent rappeler les os humains).

38 Araujo (2005 : 174) souligne l'image idéalisée des esclaves dans le *Voyage [...]* de Debret. Selon son point de vue, cette vision idéalisée (déterminée par son rôle d'artiste officiel) se manifeste bien dans la lithogravure intitulée *Marchand de fleurs, à la porte d'une église* : ici le corps du marchand noir est réalisé selon la conception néoclassique d'une statue bien proportionnée; en même temps, l'image -qui représente les rapports interethniques dans la société esclavagiste- présente les esclaves habillés à la mode française de l'époque.

39 Première édition: « Parecer sobre o 1eiro. e o 2do. Vol. da obra intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil* par J.- B. Debret », *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, III, 1841.

40 « Il a peint tous ces pauvres gens tellement maigres qu'ils ressemblent à des squelettes pouvant servir à l'apprentissage de l'anatomie, et comble du comique, il décrit un gitan, assis dans un fauteuil, en chemise, pantalon baissé, de sorte qu'il

s'attire les railleries de tous ».

41 L'Institut réagit également contre le signalement que fait Debret du retard des coutumes nationales. L'Institut attaque particulièrement la planche *Un employé gouvernement sortant avec sa famille* (Debret, 1835, II, pl. 5), où Debret capte une scène « typique » de la vie quotidienne (extrêmement hiérarchisée) du Brésil colonial. Selon le propre Debret (dans le texte explicatif qui oriente la lecture des images), cette planche appréhende un usage de l'espace urbain déjà déplacé par des formes plus modernes de sociabilité. La promenade propose un éventail minutieux des hiérarchies au sein de la famille: dans la file se suivent le père, les fils, l'épouse et les esclaves (eux aussi ordonnés de manière décroissante). Curieusement, ici l'Institut ne réagit pas contre cette mise en scène de la rigidité hiérarchique sociale, mais contre la présence d'une femme enceinte se baladant dans la rue, perçue comme une conduite «barbare» inacceptable dans la « civilisée » Rio de Janeiro.

42 Debret parvient à capter des désajustements flagrants entre les conditions dominantes dans la vie esclave et les coutumes de l'élite, en proposant des scènes dans lesquelles l'imitation de la culture européenne produit «sans le vouloir» une distorsion parodique. Ainsi par exemple, il ironise sur le nombre élevé de magasins de chaussures, étonnant pour le voyageur européen, surtout dans une ville où les cinq sixièmes de la population vont pieds nus.

43 Les tropiques opèrent comme un élément privilégié de nivellement et de cohésion.

44 Par moment, il dévalorise les Noirs en les qualifiant de «race inférieure», et ce jugement cohabite « sans conflits » avec les idéaux de l'Illustration revendiqués par le texte.

45 À partir de là, lors d'une première lecture, les tableaux semblent révéler une dimension purement « documentaire », propre à la peinture des mœurs, plutôt qu'une réélaboration esthétique complexe des formes.

46 Insistant sur cette perspective, Naves (2001) remarque qu'en Europe, Debret inclue les secteurs populaires à la tradition picturale néoclassique (par exemple, en ennoblissant les corps des paysans italiens par la représentation détaillée des plis des tissus); par opposition, au Brésil il évite cet ennoblissement des corps populaires (majoritairement esclaves), toujours plats, parés de tissus rustiques et sans plis, leur niant ainsi la profondeur et la dignité nécessaires pour entrer dans un répertoire légitime. En même temps, dans *Feiticos corrigéant des nègres* comme dans *L'exécution de la punition du fouet*, lorsqu'il emphatise la solidité et la quiétude des corps, Debret accentue la domination écrasante sur les esclaves (suggérant une certaine passivité autant de la part de ceux qui attendent résignés le châtement, que du châtié lui-même et de ceux qui « gisent », les blessures recouvertes pour éviter les infections et les hémorragies).

47 Cette rupture du code esthétique fait référence non seulement à l'appréhension des secteurs populaires nationaux, mais aussi à la représentation de l'élite dirigeante dans laquelle on note l'émergence d'un trait «caricatural» si l'on compare, comme le fait Naves (2001), les images de la cour produites par Debret pour les élites françaises et brésiliennes au pouvoir.

48 À droite (dans la scène où un noir est traîné vers le lieux du châtement), cette complicité contraignante entre l'esclave et la force officielle de répression se répète.

49 Le dessin suggère des contradictions parmi l'élite représentée, comme celle qui émane du choc entre cette scène d'affirmation du régime esclavagiste, et certains détails qui évoquent la France révolutionnaire (les vêtements du gentilhomme assis à la droite du bourreau).

50 Dans *Punitions publiques sur la Place Ste. Anne*, observez la présence exclusive des Noirs dans le cercle de la scène, qui met en évidence la façon dont le régime se perpétue de manière «circulaire» grâce à la reproduction, parmi les esclaves eux-mêmes, de la domination imposée d'en haut. Également dans ce sens, ce dessin est l'inversion parfaite de *Danse Landu*, où l'on montre l'appropriation « par le haut » des pratiques culturelles «d'en bas».

51 Il suffit de comparer la forte présence de la nature comme promesse de rédemption dans le *Marché aux Nègres* de Rugendas, et l'enfermement asphyxiant du même marché (l'« Mercado da rua do Valongo ») dans la version de Debret, ou la gravité des tropiques comme toile de fond dans le *Punitions publiques sur la Place Ste. Anne* de Rugendas, face à la surdétermination des institutions qui ne laissent pas de place à la scène naturelle, dans *L'exécution de la punition du fouet* de Debret.

52 Comme chez les romantiques Ferdinand Denis ou Gonçalves de Magalhães, l'exubérance naturelle introduit une modulation compensatoire qui adoucit la reconnaissance de la violence.

Table des illustrations

	Titre	Planche I
	Crédits	Rugendas, J. M., <i>Danse Landu</i> . Planche lithographiée dans <i>Voyage [...]</i> , 1835, s/p.
	URL	http://journals.openedition.org/cm/docannexe/image/124/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 440k
	Titre	Planche II
	Crédits	Rugendas, J. M., <i>Nègres a fond de calle</i> . Planche lithographiée dans <i>Voyage [...]</i> , 1835, s/p.
	URL	http://journals.openedition.org/cm/docannexe/image/124/img-2.png
	Fichier	image/png, 314k
	Titre	Planche III
	Crédits	Rugendas, J. M., <i>Marché aux Nègres</i> . Planche lithographiée dans <i>Voyage [...]</i> , 1835, s/p.
	URL	http://journals.openedition.org/cm/docannexe/image/124/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 208k
	Titre	Planche IV
	Légende	Debret, J. B. <i>Une dame brésilienne dans son intérieur</i> . Planche lithographiée dans <i>Voyage [...]</i> , 1835, vol. II, Pl. 6, s/p.
	URL	http://journals.openedition.org/cm/docannexe/image/124/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 280k
	Titre	Planche V
	Crédits	Debret, J. B., <i>Feitons corrigeant des Nègres</i> . Planche lithographiée dans <i>Voyage [...]</i> , 1835, vol. II, Pl. 25, s/p.
	URL	http://journals.openedition.org/cm/docannexe/image/124/img-5.png
	Fichier	image/png, 362k
	Titre	Planche VI
	Crédits	Debret, J. B., <i>Boutique de la rue du Val-Longo</i> . Planche lithographiée dans <i>Voyage [...]</i> , 1835, vol. II, Pl. 23, s/p.
	URL	http://journals.openedition.org/cm/docannexe/image/124/img-6.png
	Fichier	image/png, 360k
	Titre	Planche VII
	Crédits	Debret, J. B., <i>L'exécution de la punition du fouet</i> . Planche lithographiée dans <i>Voyage [...]</i> , 1835, vol. II, Pl. 45, s/p.
	URL	http://journals.openedition.org/cm/docannexe/image/124/img-7.png
	Fichier	image/png, 413k
	Titre	Planche VIII
	Crédits	Rugendas, J. M. <i>Punitions publiques sur la Place Ste. Anne</i> . Planche lithographiée dans <i>Voyage [...]</i> , 1835, s/p.
	URL	http://journals.openedition.org/cm/docannexe/image/124/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 182k

Pour citer cet article*Référence électronique*

Alejandra Mailhe, « Les limites du visible : réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #3 | 2007, mis en ligne le 21 novembre 2009, consulté le 26 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cm/124>

Auteur

Alejandra Mailhe

est Docteur en Lettres diplômée de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata, Argentine), Chercheuse pour le CONICET et Professeur à la UNLP, dans les chaires de « Littérature latino américaine contemporaine » et de « Histoire des idées sociales, philosophiques et politiques, argentines et latino américaines ». Sa thèse doctorale (en cour de publication) aborde la représentation des secteurs populaires et de la culture populaire, dans le roman et l'essai social brésiliens, à partir du milieu du XIX^e siècle jusqu'à l'avant-garde des années vingt. À propos de ce thème et d'autres similaires, elle a publié de nombreux articles, dans des revues spécialisées en Argentine, au Mexique, en Espagne et au Brésil. Elle a reçu des bourses de nombreuses institutions nationales (Fondo Nacional de las Artes, UNLP, CONICET) et étrangères (CNPQ, Brésil) ; Professeur titulaire sur concours de la chaire de « Littérature Brésilienne » à la UNER (Universidad Nacional de Entre Ríos). Elle a aussi donné des cours pour différents niveaux d'étude universitaire en Espagne et au Brésil. Sa ligne de recherche actuelle, dans le cadre de laquelle elle a réalisé un postdoctorat à la UFF (Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro), traite de la conceptualisation des cultures afro-américaines au Brésil et à Cuba dans les années trente (en particulier dans les oeuvres de Gilberto Freyre et Fernando Ortiz).

Droits d'auteur

© Tous droits réservés