



HAL
open science

L'esclavage pittoresque et le développement de la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro (XVI^e – XIX^e siècles)

Carla Francisco

► **To cite this version:**

Carla Francisco. L'esclavage pittoresque et le développement de la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro (XVI^e – XIX^e siècles). *Les chantiers de la création*, 2017, 10, 10.4000/lcc.1345 . hal-03374588

HAL Id: hal-03374588

<https://hal.science/hal-03374588>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'esclavage pittoresque et le développement de la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro (XVIe – XIXe siècles)

Carla Francisco



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1345>

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

ISBN : 9791032001585

Référence électronique

Carla Francisco, « L'esclavage pittoresque et le développement de la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro (XVIe – XIXe siècles) », *Les chantiers de la création* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 30 juillet 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1345>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

L'esclavage pittoresque et le développement de la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro (XVIe – XIXe siècles)

Carla Francisco

Introduction

- 1 Sous le titre « La représentation des Noirs, quel chantier pour l'histoire de l'art ? », l'historienne de l'art Anne Lafont se propose d'interroger cet engouement pour un sujet qui, depuis les années 1980, se présente comme un axe des recherches sur l'esclavage dans les pays tels que les Etats-Unis, le Canada, la Grande Bretagne, la France et bien évidemment le Brésil (67). L'institution moderne de l'esclavage, la traite des Africains et la diaspora africaine qui en résulte ont laissé des traces indélébiles dans l'imaginaire visuel à propos des Africains et de leurs descendants dans les Amériques. En ce qui concerne les études visuelles sur ce sujet, il est évident que le contexte socio-historique de la présence de cette diaspora dans les sociétés américaines a profondément marqué les pratiques de représentation de l'individu noir.
- 2 Dans le contexte brésilien plus précisément, l'imagerie de l'esclavage, réalisée en grande majorité à partir d'un regard étranger, a fourni un horizon visuel pour la formation identitaire et pour la mémoire des populations d'origine africaine. Elle a participé également d'une relecture contemporaine du rôle historique et social de cette institution, principalement dans sa variante urbaine. Le Brésil a été la destination de la grande majorité des Africains amenés de force vers le continent. Il possède actuellement une des plus grandes populations d'origine africaine. Bien que différente du ségrégationnisme états-unien, la discrimination raciale au Brésil reste une évidence. Revenir sur l'élaboration d'un discours visuel à propos de la société esclavagiste brésilienne, à travers l'analyse de la naturalisation du personnage noir comme élément révélateur et caractéristique du paysage culturel et urbain de la capitale du Brésil de l'époque, signifie

problématiser la façon dont les Africains et leur contribution ont été perçus dans la formation de la nation.

- 3 En 2012, sous un titre qui évoque la mer et la montagne, Rio de Janeiro est devenue la première ville au monde à recevoir le certificat de patrimoine mondial de l'UNESCO par son paysage culturel¹. Cette démarche montre que les beautés naturelles de la ville sont historiquement liées à l'identité de Rio de Janeiro dans la construction de son paysage (Ribeiro 237). En effet, son image en tant que paysage n'a eu de cesse d'évoluer depuis sa fondation en 1565. À chaque période, le registre du paysage de Rio reflète un imaginaire particulier concernant l'appropriation humaine de la nature. Au cours des siècles de colonisation portugaise, cette « fusion entre nature et culture »² a suscité un grand intérêt de la part des étrangers pour la ville de Rio.
- 4 De la période coloniale, au XVI^e siècle, jusqu'à la fin de l'empire du Brésil en 1889, un grand nombre des registres iconographiques figurant la ville a été réalisé par des étrangers. Du côté Portugais puis Brésilien, quelques artistes se sont dédiés à la représentation de la ville et des interactions sociales insérées, comme Leandro Joaquim (1738 – 1798) ou Joaquim Cândido Guillobel (1787 – 1859). Cependant, leurs œuvres restent inconnues du grand public et sont souvent oubliées au profit des noms étrangers, tels que Jean-Baptiste Debret ou Johann Moritz Rugendas. Ces deux caractéristiques ont eu comme résultat que la construction de l'image de Rio de Janeiro s'est faite par le biais d'un mouvement venu de l'extérieur vers l'intérieur. Dans ce processus symbolique de construction visuelle de la ville par les étrangers, représenter Rio signifiait représenter le Brésil tout entier (Raminelli 35). De cette façon, Rio de Janeiro est devenu dans l'imaginaire occidental, surtout au XIX^e siècle, le symbole de la nature et de la société brésilienne. Nous proposons une étude diachronique de ce processus culturel de construction du paysage de Rio de Janeiro à partir de la perspective étrangère. Notre corpus est composé de quatre documents : la description visuelle et textuelle de Olivier Van Noort de 1610, le panorama et le commentaire de la ville de François Froger de 1696, la gravure commentée de Henry Chamberlain de 1822 et enfin, la composition de Nicolas-Antoine Taunay de c. 1819. Notre analyse cherche à comprendre comment les représentations de Rio ont progressivement inséré le personnage noir comme élément intégrant de ce paysage. D'abord, nous développerons un commentaire sur les premières représentations visuelles du paysage *carioca* et leur lien avec le développement des *topoi* à propos de l'esclavage dans les récits viatiques sur la ville. Ensuite, nous nous concentrerons sur la période monarchique, qui va de 1808 à 1822. Il s'agit d'une part, du moment où se pose une première définition du champ artistique brésilien, fortement influencé par les étrangers tandis que, de l'autre, on trouve un début de définition du personnage noir comme élément inexorable du paysage urbain de Rio de Janeiro. Notre objectif est de montrer que, dans ce début de siècle, il existe un développement des registres visuels et textuels attachés au paysage de Rio de Janeiro, en marquant son caractère de ville « esclavagiste »³. Ceux-ci présentent l'imbrication de trois éléments majeurs et assez récurrents dans les sources visuelles et textuelles de notre corpus, c'est-à-dire, l'association entre la nature, la ville et le personnage noir dans la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro.

Le paysage : une construction culturelle

- 5 Un paysage, qu'il soit décrit ou peint, est élaboré à partir de la position qu'un individu occupe dans l'espace. Autrement dit, le paysage est une construction du regard humain, organisé autour d'un sujet qui observe la nature. Ainsi, deux dimensions doivent être

prises en compte dans l'analyse du paysage : en premier lieu, il s'agit d'une construction culturelle, mais aussi d'une représentation. Dans sa première dimension, le paysage est soumis aux règles de la culture de celui qui l'observe et le construit. Deuxièmement, en tant que représentation, le paysage présente une structure bien définie qui suppose un point de vue, un choix de thème et un support matériel. Cependant, les paysages sont tellement ancrés dans notre culture qu'aujourd'hui, il est difficile de saisir ces dimensions structurantes nos modèles paysagers (Roger, 1997, 12 – 6).

- 6 Dans cette perspective théorique, nous aurons recours à deux concepts développés par Alain Roger : le degré zéro et l'artialisation du paysage. Le degré zéro du paysage serait l'espace ou la nature avant une élaboration pour l'appréciation esthétique, c'est le « pays avant le paysage » (1995, 444). Le terme de degré zéro est complémentaire de celui d'artialisation. Pour Roger, « la nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du pays ne devient un paysage que sous la condition d'un paysage, et cela, selon les deux modalités, mobile (*in visu*) et adhérente (*in situ*), de l'artialisation » (1997, 17 – 8). Dans le cas de l'artialisation *in visu*, le paysage résulte d'un processus symbolique où l'artiste donne une signification à un lieu. Et cela par le biais d'un support, qu'il s'agisse d'un dessin, un texte, un commentaire, etc. (Gomes 2).
- 7 Dans le cas spécifique du paysage pictural, l'art exercerait le rôle de médiateur entre l'organisation mentale de l'espace et sa représentation graphique. L'évolution du genre du paysage en Occident montrerait l'existence des modèles (visuels, discursifs, cinématographiques etc.) ayant une tradition dans la représentation collective de la nature. Notre regard serait saturé de ces modèles mettant en scène la nature et l'espace. La montagne ou la mer ne sont pas belles ou laides en soi. L'appréciation de ces éléments naturels suppose une opération esthétique par la médiation du regard, donc changeante d'une culture à une autre (Roger, 1995, 15).
- 8 Ainsi, l'analyse des images et des textes représentant Rio de Janeiro montrera une succession d'étapes révélant progressivement l'artialisation de ce paysage. Ici, nous ne nous soucierons que du processus de représentation (*in visu*). Le but de notre analyse est d'observer plus attentivement à quel moment le personnage noir est inséré comme partie constitutive de ce paysage. La représentation de l'individu noir prend une tournure symbolique au XIX^e siècle. En devenant synonyme d'esclave, on pourrait dire que le personnage noir devient, dans une relation métonymique, le symbole même de l'esclavage.
- 9 **Le degré zéro du paysage de Rio de Janeiro**
- 10 Les représentations de Rio de Janeiro entre le XVI^e et le XVII^e siècle ont une fonction utilitaire. On pourrait dire qu'il s'agit encore du « degré zéro du paysage carioca » (Roger). Les thèmes iconographiques et discursifs de ces registres visent à donner des précisions liées à la sécurité du territoire, aux sources de ravitaillement ainsi qu'à la possibilité de mener des stratégies militaires. Le thème iconographique majeur est la guerre, l'espace n'est pas encore assez autonome pour figurer comme point principal de la composition (Raminelli 36). A la fin de cette période, apparaissent des gravures plus soucieuses de représenter l'espace. La première gravure à représenter la Baie de Guanabara dans ses contours géographiques et avec quelques aspects de la morphologie urbaine de Rio de Janeiro est celle du Néerlandais Oliver van Noort (1568 – 1627), dans sa relation *Description du pénible voyage fait autour de l'Univers par Oliver van Noort* (1610)⁴.

- 11 L'image (fig. 1) présente un bassin central, entouré par de terres et d'un relief montagneux imprécis. Au fond à droite on voit la forme d'un bâtiment, probablement une forteresse. A gauche, une ligne diagonale avec plusieurs bâtiments représentant les maisons. On voit éparpillés plusieurs groupes de figures humaines, mettant en scène les étapes de contact avec les Portugais et les Amérindiens. Ainsi, dans une seule image, nous avons le récit visuel de différents épisodes décrits par le texte, l'arrivée de l'embarcation néerlandaise dans la rade de Rio et les jours suivants, où une partie de l'équipage est faite prisonnière des Portugais (Noort, 5-6-7).
- 12 Le texte fait le récit des événements (l'arrivée et les conflits). Les repères spatiaux décrits sont rares et imprécis. Par exemple, le mont Pain de Sucre (le pic qui domine la baie de Rio de Janeiro), est mentionné, où selon les Portugais, les Néerlandais pourraient trouver des fruits pour se ravitailler. En y arrivant, ils sont faits prisonniers par un groupe de Portugais armés d'arcs et de flèches (Noort 7), probablement des Amérindiens christianisés (Carreira 279 – 80). Cette scène est représentée dans le côté gauche de l'image par une espèce d'élévation pas plus haute que les autres, révélant un registre géographique très approximatif (Raminelli 36), car le mont Pain de Sucre est le pic plus haut et domine tous les autres élévations de la chaîne de montagnes autour de la Baie de Guanabara. L'image met en scène un groupe de figures humaines portant des arcs et des flèches pointés vers un autre groupe sur la plage. Le texte fait mention de deux personnages, un métisse et un esclave. Cependant, leur origine n'est pas très claire, puisque le seul patronyme utilisé est celui de « Portugais ». Il faut considérer qu'avant 1763, Rio de Janeiro n'est pas un port d'envergure (Carreira 272), ce qui expliquerait peut-être le peu de souci dans la description de l'agglomération urbaine, encore très restreinte.
- 13 La gravure et le texte de Noort sont un bon exemple de la fonction cartographique des documents visuels de cette période. Cette caractéristique nous semble tout-à-fait normal, puisque le genre du paysage est encore tâtonnant en Europe. Tout au long du XVI^e siècle, il y a un intérêt croissant pour la géographie et la cosmogonie du monde, cependant cet intérêt pour le registre de l'espace ayant un but esthétique reste assez rare dans cette période dans ce qui concerne les récits de voyages (Büttner, 21). Cela veut dire qu'il n'y a pas encore de « sensibilité paysagère » (Roger, 1995), ou du moins qu'elle n'est pas exprimée par les registres visuels et textuels. Le texte ainsi que l'image n'ont pas comme objectif de susciter une émotion esthétique face à la représentation de la ville et de la nature. Tous les deux sont encadrés par un discours purement référentiel.
- 14 La fin du XVII^e siècle voit un développement dans la reproduction de l'espace urbain de Rio qui va s'intensifier au cours du siècle suivant. Les reproductions de la ville intègrent désormais l'aspect architectonique et la morphologie urbaine. Le contexte socio-historique est un facteur à considérer dans cette évolution. Le processus de déplacement des instances administratives vers la région Sud-est, en raison de la découverte d'or dans la région de Minas Gerais, permet le développement important du tissu urbain de Rio (Alencastro 251 – 6). Dorénavant, la ville devient le principal port du Brésil. Néanmoins, la perspective de l'observateur est toujours extérieure, de la mer vers l'intérieur des terres (Raminelli 37). L'interdiction d'entrée et de permanence dans le territoire de tout étranger est accrue à cette période (Arruda 135 - 41). Le premier panorama (fig. 2) de Rio de Janeiro, datant de 1696, révèle un changement de sens de ces gravures. *Saint Sébastien, la Ville Episcopale du Brésil* de François Froger (1676 – 1715), donne plus d'importance aux aspects architectoniques de la ville, en donnant la priorité à la représentation des bâtiments religieux et administratifs (Raminelli 36-7).

- 15 Le texte qui accompagne ce panorama est très révélateur de l'évolution de la description du paysage. Le récit de Froger décrit l'arrivée de l'embarcation et se soucie principalement de raconter la méfiance des Portugais vis-à-vis des étrangers (Froger 65). Dans cet extrait, nous soulignons la référence de l'arrivée des embarcations transportant des esclaves. Ce passage est significatif, car il montre une première catégorisation « raciale » et insertion du thème de l'esclavage dans la description textuelle du quotidien de la ville. Voyons, « le 17. & le 18. [novembre] Il entra deux autres Bâtiments [embarcations], qui venoient de la Côte d'Angole, chargez de Nègres » (69). On constate qu'il ne s'agit plus du terme générique « esclaves », remplacé dorénavant par « nègres », ainsi qu'une mention très claire de l'origine de ces individus (Angola). Suit un commentaire détaillé (sur la topographie et la sécurité) sur la baie de Guanabara, selon Froger, « une de plus agréables de l'Amérique ». Ensuite, il décrit la ville, qui se situe au fond de l'embouchure de ce qu'il croit être une rivière (« de Janeyro »). Cet extrait fait usage d'expressions telles que : « belle plaine », « hautes montagnes », ville « grande, bien bâtie, les rues en sont droites, les maisons magnifiques » (Froger 71). Il s'agit là d'une appréciation esthétique de l'espace urbain de Rio de Janeiro. Elle associe le cadre naturel (la « rivière » et les hautes montagnes) à l'organisation urbaine (rues droites, maisons magnifiques). Par la suite, l'auteur décrit les habitudes de la population. Dans son récit, Froger met l'accent sur la forte présence d'esclaves et le fait que la population libre n'accomplit aucune tâche. Il s'agit là d'un *topos* récurrent dans les récits de voyage lorsqu'il est question de définir les caractéristiques du travail esclave dans les villes brésiliennes.
- 16 La gravure présente trois plans distincts : la mer, d'où s'organise la perspective, une ligne horizontale avec l'ensemble des bâtiments au milieu de l'image et à l'arrière-plan, la chaîne de montagnes. Le regard se focalise sur le registre de la ville et de ses bâtiments, avec une attention particulière à la construction de ces derniers, comme le montre la présence des maisons à deux étages (Raminelli 37), les célèbres *sobrados* de l'architecture portugaise. La relation de Froger ajoute une carte (fig. 3) de la Baie de Guanabara. La distinction entre le panorama et la carte pourrait témoigner d'une spécialisation des registres de la nature et de l'espace. La géographie est encore approximative, car le Pain de Sucre, qui deviendra plus tard un élément symbolique majeur de la représentation visuelle de la baie de Guanabara, n'est pas encore mis en valeur dans la carte. Ce document manifeste une autonomisation de l'espace. Malgré quelques projections esthétiques dans le texte, l'objectif des deux discours (textuel et visuel) reste celui de fournir des informations.
- 17 Le XVIII^e siècle voit au début du processus d'artialisation du paysage *carioca*. Peu à peu, les registres vont se concentrer sur la ville et sa population. On voit surgir les interactions sociales (le commerce, les fêtes religieuses, le flux portuaire) comme thèmes de composition. En revanche, les représentations visuelles et textuelles ont des structures différentes. D'une part, les récits de voyages se consacrent depuis le XVII^e siècle à décrire la population *carioca*, comme nous avons pu voir rapidement avec François Froger. D'autre part, les vues et prospectus de la ville s'attachent aux aspects morphologiques. Il faut attendre la fin du siècle pour voir dans les images la représentation de la vie sociale urbaine (Raminelli 39 - 41).
- 18 L'évolution urbanistique est nettement perceptible dans les gravures de la fin du siècle. Dans le développement du genre, les paysages commencent à avoir une importance majeure dans le cadre artistique européen. Le paysage pictural devient un champ pour le

débat sur l'avancement de l'art et ses nouvelles fonctions. Des notions telles que le pittoresque et le sublime sont de plus en plus importantes dans l'observation et le registre de l'espace, surtout en ce qui concerne les paysages exotiques et lointains (Büttner 20).

- 19 La plupart de l'iconographie coloniale de Rio de Janeiro se situe encore dans le degré zéro de ce paysage. Dans cette période, le registre du « pays » (Roger), c'est-à-dire l'espace représenté sans aucun souci esthétique, est majoritaire par rapport au registre d'un possible paysage, cette expression comprise comme une démarche d'appréciation et transposition esthétique de l'espace. Autrement dit, le rôle référentiel et cartographique des images et textes indique une fonction utilitariste de ces documents (Raminelli 41). Nous verrons un début d'artialisation à la fin du XVIII^e siècle, avec quelques projections esthétiques sur le paysage. Par rapport à la construction visuelle de l'esclavage urbain, il n'y a pas encore d'insertion systématique du personnage noir dans l'espace public de la ville. Malgré les constantes références textuelles à la présence d'une population d'origine africaine occupant cet espace. Du côté luso-brésilien, on constate un début de configuration du personnage noir depuis la seconde moitié du siècle à travers le développement de la pratique de représentation des types urbains⁵. Des images comme celles du militaire italien de l'armée portugaise, Carlo Giuliani (1740 – 1811), celles de Guillobel et de Leandro Joaquim, cités auparavant, sont des exemples de composition de ce type. Cependant, il faut attendre le début du siècle suivant pour voir ces figures insérées de façon habituelle dans le paysage urbain.

Le personnage noir comme thème iconographique

- 20 Le goût du voyage et sa spécialisation inaugurent le XIX^e siècle. Les documents du type voyage pittoresque, issu du Grand Tour, une tradition de voyage éducatif des élites européennes (surtout vers l'Italie, la France et le Pays Bas) de la fin du XVIII^e siècle vers la première moitié du XIX^e siècle, sont de plus en plus fréquents dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle (Venayre 6 -12). Dès le début du siècle, le genre du voyage pittoresque est innové-innové en associant le commentaire à un type spécifique d'imagerie liée à la description visuelle d'un voyage.
- 21 « Le voyageur [...] se voit donc dès la première moitié du siècle dans l'obligation d'inventer de nouvelles manières d'écrire le déjà connu, comme le feront aussi les impressions de voyage, contre toute dérive vers la fiction, mais sans heurter toutefois l'horizon d'attente de son lecteur à même d'identifier les règles d'écriture, de composition et les thèmes constitutifs de son ouvrage » (Weber 61).
- 22 A cette époque, le Brésil est un sujet assez prisé pour ce genre de publication. Les plus célèbres, comme ceux d'Auguste Saint-Hilaire (1779 – 1853) et Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848)⁶, sont considérés aujourd'hui comme des sources essentielles pour l'étude de la culture, de l'imaginaire et de la pratique du voyage au Brésil. La construction visuelle et textuelle de ce pays, dans les voyages pittoresques, présente trois caractéristiques : la place prépondérante de la nature, l'intégration entre les bâtiments de la ville et le cadre naturel et, dans le premier plan, la représentation des *civitas*, qui pour la majorité des documents, sont figurés par le personnage noir.
- 23 La composition du personnage noir au tournant du siècle est marquée par un changement majeur. C'est dû en grande partie au contexte socio-historique concernant le changement politique et commercial liée à la traite des Africains et à l'ascension des mouvements abolitionnistes. Le nombre de registres figurant ce personnage a beaucoup augmenté à

cette période. Malgré cette augmentation considérable, l'individu noir en tant que thème iconographique et littéraire représente un faible pourcentage dans les corpus artistiques de l'époque (Honour 11 – 13). Paradoxalement, l'iconographie étrangère sur le Brésil présentera la majorité des compositions représentant ce personnage. En effet, il est rare qu'un document ayant le Brésil comme thème, qu'il soit visuel ou textuel, ne fasse pas allusion à l'esclave, à l'esclavage ou à la présence africaine dans cette société.

- 24 Les représentations visuelles ou textuelles du personnage noir sont relativement différentes l'une de l'autre. Dans le registre figuratif, l'image est plus susceptible de présenter des stéréotypes péjoratifs concernant les populations d'origine africaine. Les contraintes techniques des arts figuratifs, comme la préparation du pigment, les exigences du champ artistique au début du siècle (notamment l'adéquation aux thèmes néoclassiques) représentent un cadre qui facilite la création des archétypes. Ceux-ci vont contribuer au développement des thèmes iconographiques qui seront repris dans beaucoup d'images. Ainsi,
- 25 « L'utilisation et l'adaptation plus ou moins conscientes de divers artifices techniques empêchent l'artiste de tâtonner en aveugle et favorisent la création de stéréotypes, particulièrement fréquent pour l'image des Noirs sous toutes ses formes d'expression artistique ; ils constituent l'équivalent des clichés littéraires qui redisent les mêmes mots sans y penser (Honour 13). »
- 26 L'origine culturelle joue aussi un rôle dans la construction de ces archétypes de représentation. Dans cette perspective, le personnage noir peut assumer un rôle symbolique différent par rapport à la culture de l'auteur. Dans le champ artistique des sociétés esclavagistes, notamment, on constate une difficulté à représenter l'esclavage et les esclaves (Honour 142). Un exemple, le modèle visuel du châtiment public, assez commun dans l'iconographie de l'esclavage, est quasiment inimaginable dans la représentation d'un artiste brésilien, appartenant à l'élite culturelle et esclavagiste. Les étrangers ne se sentent pas du tout concernés par ce malaise envers cette pratique de maintien de l'ordre esclavagiste. Bien évidemment, les voyageurs européens sont largement exposés à cette institution en Europe (Araújo 4). Mais le mélange de l'exotisme avec le cadre naturel exceptionnel atténuerait les difficultés de travailler un thème si épineux. « On peut même dire que les conditions de l'esclavage dans la première moitié du XIX^e siècle sont de la sorte mieux illustrées au Brésil qu'aux Etats-Unis où les artistes européens en quête de pittoresque ne se sentaient encore guère attirés, sans que l'exotisme du décor n'étouffe les réactions humanitaires (Honour 138) ».
- 27 Nous ferons un bref commentaire des iconographies anglaise et française de l'esclavage. Pour ce qui est de la première, l'archétype de l'esclave victime et subjugué par la violence de l'institution fait écho à l'ascension du mouvement abolitionniste. Dans la deuxième, il y a une double tendance : dans certains cas, il s'agit d'une représentation allégorique. La représentation de l'esclave mettrait en image la notion de soumission par opposition à celle de la liberté. Cette tendance est en étroite relation avec l'usage du terme « esclavage » dans les discours philosophiques et politiques des Lumières (Honour). Dans d'autres cas, lorsque les images ont été produites pendant un voyage dans un lieu exotique, on constate une préférence pour la représentation des interactions, des particularités physiques et/ou culturelles de la population africaine ou métisse, de l'occupation que celle-ci fait de l'espace.
- 28 Dans notre *corpus*, nous nous penchons sur la gravure d'un peintre, dessinateur et militaire anglais, Henry Chamberlain (1796 – 1844), ainsi que sur la peinture du peintre

néo-classique français, Nicolas-Antoine Taunay (1755 – 1830). Le choix de ces deux images concerne des points de vue importants dans la figuration de l'espace et l'insertion du personnage noir dans ce paysage. Si nous avons vu dans un premier temps que l'espace de Rio de Janeiro est perçu d'une façon utilitariste et référentielle, nous voulons montrer comment la figuration de l'espace se développe comme un champ de projection de l'imaginaire de l'auteur. Cette projection incorpore presque toujours la perspective de l'étranger sur la présence africaine et métisse dans cet espace. Cela ne veut pas dire qu'avant il n'était pas question de projection d'un imaginaire. Toutefois, la nouvelle pratique paysagère et figurative de la ville fait appel à une mise en scène symbolique de cet imaginaire. Son résultat pourrait être la construction d'un système organisateur de ces images qui donnerait un sens à l'imaginaire de l'altérité européen (Thomas 16 – 7). L'*artialisation* du paysage de Rio de Janeiro engage les notions d'exotisme, de sublime (une émotion émergeant du contact avec la nature tropicale), mais aussi la transformation du personnage noir en élément pittoresque (Honour 152). Le personnage noir vu comme un élément pittoresque du paysage est perçu comme un aspect original et bien marqué dans un discours visuel sur Rio de Janeiro. A travers l'autonomie de l'espace vis-à-vis de la fonction cartographique et référentielle, le registre visuel de Rio devient un thème artistique et iconographique et donc, un paysage.

L'insertion du personnage noir dans le paysage urbain de Rio de Janeiro

- 29 Le choix des images de Chamberlain et Taunay repose sur quelques prémisses de lecture. D'abord, la nationalité de nos artistes. L'origine peut nous aider à cerner comment l'imaginaire propre à chacun l'incite à relire le paysage de Rio et l'institution de l'esclavage implanté dans un milieu urbain. Ensuite, la façon dont ces artistes travaillent la composition du personnage noir illustre leur conception de la fonction de ces images. Bien qu'important pour une analyse iconographique, l'aspect contextuel de production et de diffusion de ces œuvres, ne sera pas traité dans cet article
- 30 La gravure de Chamberlain présente déjà un changement majeur dans la perspective. L'observateur se situe désormais à l'intérieur de la ville, il peut donc regarder les populations et leur interaction dans l'espace et les décrire de manière plus détaillée. L'iconographie coloniale antérieure à l'arrivée de la Cour établissait une distinction entre l'observation extérieure (étrangère) et intérieure (réalisée prioritairement par les Portugais et les Brésiliens) (Raminelli 41) aboutissant à deux types de représentation visuelle. Ces deux modèles visuels séparaient le registre du paysage de celui des types humains.
- 31 Chamberlain, dans son œuvre *View and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro* (1822), tisse des commentaires accompagnés des images. L'ensemble du corpus visuel est prioritairement composé de paysages et de scènes urbaines, où le personnage noir est invariablement présent. Selon Ronald Raminelli, Chamberlain se serait inspiré des figures humaines de l'ingénieur portugais Joaquim Cândido Guillobel et les aurait simplement placées dans le registre paysager (41). C'est peut-être la raison du détachement des figures de l'espace, qui semblent avoir été composées indépendamment.
- 32 Dans l'image *View from the Landing Place at the Gloria* (fig. 4), le titre de l'image met l'accent sur le lieu (Gloria est un quartier de la ville). Cependant, au premier plan, la représentation des cinq personnages, tous Noirs, prend toute la place. Les personnages portent tous des attributs se référant à leurs différents statuts sociaux, une pratique courante dans la technique du portrait (Gigante 241) et de la composition des types urbains (Silva 4). Ces attributs sont : les pieds nus, les habits, les objets portés sur la tête,

etc. La lecture visuelle du document demande une connaissance contextuelle de la structure de l'esclavage urbain au Brésil. C'est peut-être la raison pour laquelle Chamberlain décrit textuellement et en détails chaque figure, en associant les attributs à leur statut d'esclave. Il s'agit probablement de la représentation des *escravos de ganho*, c'est-à-dire des esclaves qui accomplissaient des activités économiques de tout ordre (la vente, le lavage de linge, le transport de personnes, etc.) dans les rues de Rio et qui devaient restituer les gains de la journée à leur maître (Mattoso 136 - 8). Bien que Chamberlain décrive les attributs, il n'utilise pas pour autant un terme spécifique pour catégoriser ces personnages. La femme représentée au milieu porte un collier de fer (« *the Iron round her Neck showing that she is given to absenting herself in the Woods* »), un autre indice qui évoque l'idée de la violence du système. Le port du collier est une marque sociale qui indique la transgression de l'esclave. La description de Chamberlain reste pourtant assez neutre, elle ne porte pas de jugement particulier, et le texte sert uniquement à faciliter la lecture de l'image.

- 33 Ce que nous retenons dans cette image, c'est le fait que les personnages prennent toute la place face à la représentation de la mer et de la chaîne de montagne à l'arrière. La division est proportionnelle entre la place occupée par les personnages (le bas de l'image) et celle occupée par le ciel et les montagnes. La référence textuelle au paysage reste également très objective. Le texte indique d'abord le point d'observation (la place), puis se poursuit par une description du lieu et de ses bâtiments, une mention topographique de la plage et des montagnes en arrière-plan, des précisions sur l'ancrage des embarcations de guerre. Le commentaire sur le paysage occupe cinq lignes dans un paragraphe d'une trentaine. Le texte ne montre pas d'intérêt particulier pour le paysage, qu'il soit ordre esthétique ou même topographique. Ensuite, le commentaire s'attache à détailler chaque spécificité de la composition des personnages. Il établit même une comparaison entre la façon dont les deux figures humaines coupent le bois et la façon dont l'institution de l'esclavage est structurée dans le pays (la ville comme image du pays tout entier), « *This may be taken as a sample of the rude way in which labour of every sort is generally performed in this Country [...]* » (Chamberlain). Le voyageur montre un intérêt palpable pour les interactions, la structure de l'esclavage plutôt que pour le paysage en soi. Une hypothèse suggère que les personnages sont placés au centre avec le paysage au fond dans le but de contextualiser la description des pratiques liées à l'esclavage à Rio.
- 34 À l'opposé se trouve Taunay, un artiste formé dans les meilleures institutions françaises et reconnu par sa pratique de la peinture d'histoire en petits formats lorsqu'il arrive au Brésil (Schwarcz 12 - 4)⁷. Nous avons choisi l'œuvre *Vue de Ponta de Calabouço* (1816 - 21) pour différents motifs. D'une part, cette peinture (fig. 5) représente le même point d'observation que celui de la gravure de Chamberlain. D'autre part, la représentation des personnages est diamétralement opposée à celle du voyageur anglais. La principale différence concerne la fonction de l'œuvre (Perrot 86). Tandis que la gravure de Chamberlain a un statut documentaire (la publication dans un album de vues, le commentaire qui l'accompagne, le peu de soucis technique), la peinture de Taunay est une composition artistique, dédiée à l'appréciation esthétique. Cette brève approche fonctionnelle de deux œuvres montre que les intentions des artistes et le rôle de l'image dans la diffusion contemporaine et postérieure sont des indices pour l'analyse de la composition du personnage noir.
- 35 Dans le paysage de Taunay, la Baie de Guanabara est indéniablement le sujet principal de la composition. L'image se compose de trois plans, le premier très étroit, démarqué du

deuxième par une ligne légèrement diagonale, figurant la plage où se trouve deux figures humaines noires et deux figures animales (des bovins). Le deuxième plan est plus large et représente la mer avec quatre embarcations. Enfin, le troisième qui occupe la moitié de la composition et est délimité par une ligne d'horizon représentant la partie basse des montagnes, le ciel et à droite, le Pain de Sucre. Lilia Moritz Schwarcz définit cette peinture comme la construction d'une « Arcadie tropicale » : « [...] le ciel tropical occupe une bonne partie de la scène, se rapprochant de très près des montagnes de Rio. Le paysage est bucolique, ainsi que les vaches qui se déplacent, près de la mer, les deux esclaves semblent se reposer. [...] Le ciel de Nicolas est dramatique, avec beaucoup de nuages. [...] Le paysage brésilien était, certainement, une Arcadie dans les tropiques (253) »⁸. Les figures des Noirs ont une place secondaire dans cette composition. Cette peinture porte surtout sur la représentation du pittoresque et du sublime du paysage brésilien (Schwarcz 253).

- 36 La composition du personnage noir dans cette peinture pourrait s'attacher à quelques modèles néoclassiques liés à la représentation des figures humaines (Lima). Le souci esthétique de Taunay dans cet image n'est pas de mettre en évidence l'esclavage ou l'esclave. Malgré les pieds nus (modèle iconographique très recourant dans la composition des esclaves), les figures humaines sur la plage ne présentent aucun autre attribut qui peut être facilement associé à leur statut social. Leur attitude ne rappelle en rien les modèles fréquents dans la représentation des esclaves, tels que les signes de punition ou châtiments, la référence à la réalisation d'une activité de travail, le déplacement ou l'occupation dans l'espace urbain en rapport à une activité économique (pour les esclaves citadins). Les figures se trouvent à la plage, en position de repos sans aucun signe de contrôle de leur déplacement. Cette hypothèse est fondée sur le fait que les artistes français néoclassiques s'appuieraient sur les études de composition anatomique de leur formation académique, notamment dans la composition des personnages noirs dans le contexte brésilien (Lima). Les figures de Taunay dans cette image pourraient être également issues d'un modèle de représentation des paysans dans la tradition des paysages bucoliques italiens, par lesquels il s'est formé en tant que peintre de paysage. Malgré une représentation moins marquée par les signes distinctifs de la place sociale occupée par l'individu noir, la présence de ce dernier qui remplacerait les paysans des paysages européens crée le lien entre le paysage de Rio et le personnage noir.

Conclusion : l'esclavage pittoresque

- 37 L'objectif de cette lecture diachronique des images figurant Rio de Janeiro était de comprendre l'évolution de la construction visuelle de ce paysage qui aboutit au XIX^e siècle à l'association du cadre naturel et urbain de la ville à l'esclavage. Les documents qui concernent l'Amérique Portugaise ont un rôle principalement référentiel. La gravure d'Olivier Van Noort, la première à représenter la baie de Guanabara, synthétise visuellement le récit des événements décrits dans la relation du voyage et donne des informations pratiques et techniques sur l'emplacement géographique de cette baie. Le premier panorama de la ville (1696), de François Froger, montre une spécialisation des fonctions des documents visuels qui représentent l'espace géographique. Cela à travers la différenciation du panorama, où il est question d'une représentation de l'aspect morphologique de la ville, de la carte, qui a l'objectif de donner des précisions sur l'emplacement de la baie de Guanabara.

38 Le personnage noir, en tant qu'allégorie de l'esclavage et symbole de la société esclavagiste brésilienne, n'est inséré de façon systématique dans les registres paysagers de la ville qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle. Cela peut s'expliquer pour deux raisons : l'ascension de nouveaux modèles pour la représentation visuelle de l'individu noir, associé désormais à l'esclave ; et la possibilité offerte aux étrangers d'interagir avec la population urbaine de Rio de Janeiro, en sa majorité d'origine africaine. Les deux exemples de Henry Chamberlain et Nicolas-Antoine Taunay montrent qu'à partir de cette époque, les représentations du paysage de Rio de Janeiro, en associant la nature, la ville et le personnage noir, sont de plus en plus nombreuses. Elles ont contribué au développement d'un discours visuel où Rio de Janeiro est caractérisée comme une de plus grandes villes esclavagistes des Amériques (titre partagé avec La Havane) (Lopes 4-24). Cette tradition iconographique de représentation des paysages urbains au Brésil, pendant les périodes de l'esclavage, a profondément marquée l'imaginaire visuel brésilien sur cette institution. Décomposer ces discours visuels et analyser les étapes de leur constitution signifient questionner la mémoire des populations afro-descendantes à propos de la diaspora africaine.

Ouvrages cités

- 39 Alencastro, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia da Letras, 2000.
- 40 Araújo, Ana Lúcia. « Culture visuelle et mémoire de l'esclavage : regards français sur les populations d'origine africaine dans le Brésil du XIX^e siècle ». *Brésil(s)*. N° 10 | novembre 2016. Consulté le 13 avril 2017. <<http://bresils.revues.org/2006>>
- 41 Arruda, José Jobson de Andrade. « L'ouverture des ports et la rupture du système colonial luso-brésilien ». Couto, Jorge. *Rio de Janeiro, capitale de l'empire portugais (1808 - 1821)*. Paris : Chandeigne : 101 - 164.
- 42 Boia, Lucien *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris : Belles Lettres, 1998.
- 43 Büttner, Nils. *L'art des paysages*. Trans Jean Torrent. Paris: Citadelles, Mazenod, 2007.
- 44 Carreira, Ernestine. « Lieux d'étapes dans les capitales de l'empire portugais (Rio de Janeiro et Goa), étude d'une mémoire disparue ». *Cahiers d'études romanes*. N°17 | janvier 2013. Consulté le 10 avril 2017. <<http://etudesromanes.revues.org/894>>.
- 45 Enders, Armelle. *Histoire de Rio de Janeiro*. Paris : Fayard, 2000.
- 46 Fernandes, José Manuel. « Rio de Janeiro, 1808 - 1821. Transformations urbanistiques en tant que siège de la cour portugaise », Couto, Jorge. *Rio de Janeiro, capitale de l'empire portugais (1808 - 1821)*. Paris : Chandeigne :343 - 362.
- 47 Froger, François. *Relation d'un voyage : fait en 1695, 1696 et 1697 aux côtes d'Afrique, détroit de Magellan, Brésil, Cayenne et isles Antilles, par une escadre des vaisseaux du roy, commandée par M. De Gennes*. France : Bibliothèque nationale de France, Gallica. Consulté le 31 mars 2017 < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86195v/f118.vertical> >, p. 65 - 83
- 48 < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86195v/f118.vertical> >, p. 65 - 83
- 49 Gomes, Guilherme Simões Júnior, « La forêt de Tijuca : de l'attrayante nature au paysage désolé », *Brésil(s)*. N° 10 | novembre 2016. Consulté le 13 avril 2017. < <http://bresils.revues.org/2006>>
- 50 Gigante, Elisabetta. *L'art du portrait : histoire, évolution et technique*. Trans Todaro Tradito. Paris : Hazan, 2012.

- 51 Honour, Hugh. *Les trophées de l'esclavage*. Trans Marie-Geneviève de La Coste Messelière et Yves-Pol Hémonin. Paris : Gallimard. Vol. 1 de *L'image du Noir dans l'art occidental, de la Révolution américaine à la première guerre mondiale*, 1989.
- 52 Lafont, Anne. « La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art ». *Perspective*. N° 1 | 2013. Consulté le 1 octobre 2016. <<http://perspective.revues.org/1854>>.
- 53 Lima, Valéria. « Artistas viajantes: uma tradução dos trópicos ». *Ciclo de conferências Artes visuais no Brasil do século XIX*. Conférence n° 2. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP), Univesp. Visionnée le 20 janvier 2017. <<http://univesptv.cmais.com.br/visoes-do-brasil-seculo-xix/artistas-viajantes-uma-traducao-dos-tropicos>>
- 54 Lopes dos Santos, Ynaê. 2012. *Irmãos do Atlântico: escravidão e espaço urbano no Rio de Janeiro e Havana (1763 - 1844)*. Thèse. São Paulo, Brésil : Universidade do Estado de São Paulo, 2012. 341 p.
- 55 Mattoso, Katia M. De Queiros. *Être esclave au Brésil, XVI^e - XIX^e siècles*. Paris : Hachette.
- 56 Raminelli, Ronald. "Vistas e paisagens: imagens do Rio de Janeiro colonial". *Revista de História*. no 247, 2002: 33 - 52.
- 57 Ribeiro, Rafael Winter. "Paisagem cultural urbana e paisagem histórica urbana : o Rio de Janeiro e os desafios recentes para a lista do patrimônio mundial". *Identidades. Território, Projeto, Patrimônio*, v. 6, 2015: 235-256.
- 58 Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.
- 59 — — (dir.). *La théorie du paysage en France (1974 - 1994)*. Paris : Champ Vallon, 1995.
- 60 Schwarcz, Lília Moritz. *O sol do Brasil, Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- Tostes, Vera Lúcia Bottrel. "Rio de Janeiro à l'époque de dom João VI". Couto, Jorge. *Rio de Janeiro, capitale de l'empire portugais (1808 - 1821)*. Paris : Chandeigne :363 - 384.
- Van Noort, Olivier. *Description du pénible voyage fait entour de l'univers ou Globe terrestre : où sont déduites ses étranges aventures, & pourtrait au vif en diverses figures, plusieurs cas étranges à luy advenuz, qu'il y a rencontrez & veuz : le tout translaté du flamand en françois, & à service de ceux qui sont curieux se delectent de nouvelles remarquables & dignes de mémoire*. France : Bibliothèque nationale de France, Gallica. Consulté le 31 mars 2017
- < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k580703/f10.item> >, p. 5 - 7
- Venayre, Sylvain. « Présentation, Pour une histoire culturelle du voyage au XIX^e siècle ». *Sociétés & Représentations*. N°211 | mars 2006. Consulté le 04 avril 2016. <http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_021_0005>
- Weber, Anne-Gaëlle. « Le genre romanesque du récit de voyage scientifique au XIX^e siècle », *Sociétés & Représentations*. N° 21 | janvier 2006. Consulté le 10 avril 2017. <<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-1-page-59.htm>> :59-77.

Illustrations

BIBLIOGRAPHIE

Silva, Valéria Piccoli Gabriel da. *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português*. São Paulo : FAUUSP, 2010

NOTES

1.

Depuis 1992, l'UNESCO a adopté le concept de « paysage culturel » pour développer la reconnaissance d'une nouvelle typologie pour l'analyse de biens culturels. Celle-ci envisageait de rompre avec la dichotomie instaurée entre patrimoine culturel et patrimoine naturel (Ribeiro 239). Cf. IPHAN (Institut du patrimoine historique et artistique national). « Rio de Janeiro, paisagens cariocas entre a montanha e o mar », (<<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/45/>>. Consulté le 24 mars 2017). UNESCO. "Rio de Janeiro recebe da UNESCO certificado de Patrimônio Mundial pela sua Paisagem Cultural" (<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/about-this-office/single-view/news/rio_de_janeiro_receives_from_unesco_the_certificate_of_world/>. Consulté le 24 mars 2017.)

2. Idem IPHAN.

3. Le terme « esclavagiste » est utilisé dans cet article pour se référer à l'enracinement de l'institution de l'esclavage à Rio de Janeiro, d'une telle sorte que le fonctionnement et la manutention de la ville, la vie urbaine était profondément marquée par cette institution, par le recours à la main d'œuvre esclave et par la forte présence d'une population asservie. Cf. La thèse de Ynaê Lopes dos Santos. *Irmãos do Atlântico: escravidão e espaço urbano no Rio de Janeiro e Havana (1763 - 1844)*. São Paulo, Brésil : Universidade do Estado de São Paulo (USP), 2012 .

4. Olivier Van Noort, *Description du pénible voyage fait entour de l'univers ou Globe terrestre : où sont déduites ses estranges aventures, & pourtrait au vif en diverses figures, plusieurs cas estranges à luy advenuz, qu'il y a rencontrez & veuz : le tout translaté du flamand en françois, & à service de ceux qui sont curieux se delectent de nouvelles remarquables & dignes de mémoire* (Amsterdam : Chez la veuve de Cornille Nicolas, 1610). Disponible sur gallica.bnf.fr.

5. Dans le domaine de l'histoire de l'art, le terme « type » désigne une représentation isolée d'une figure humaine élaborée à partir d'un ensemble d'attributs qui la rend un exemple de certains groupes sociaux (Silva).

6. Le botaniste Auguste de Saint-Hilaire a écrit plusieurs ouvrages concernant la flore et la faune brésilienne. Ses récits de voyage présentent toujours des commentaires sur les lieux visités et des gravures diverses. Jean-Baptiste Debret, membre de la colonie d'artistes français connue sous le nom de la Mission artistique française, est un des artistes français les plus connus au Brésil actuellement. Son voyage pittoresque est largement diffusé, cette publication est devenue un modèle pour les artistes postérieurs dans la représentation de la ville de Rio de Janeiro et de sa population d'origine africaine. Cf. Une nouvelle édition du *Voyage pittoresque au Brésil (1835 - 9)* de Debret publiée en 2014, le préface de Jacques Leenhardt.

7. Pour une étude sur la position de Taunay dans le contexte de la Mission Française Artistique de 1816, son rôle comme peintre du pouvoir et son style, cf. Lilia Moritz Schwarcz (dans les références bibliographiques), Claudine Lebrun Jouve (2003), *Nicolas Antoine Taunay, 1755 - 1830*.

Paris : Arthena, et Pedro Côrrea Lago (2008), *Taunay e o Brasil, obra completa 1816 - 1821*. Rio de Janeiro : Capivara.

8. « [...]o céu tropical toma boa parte da cena, sendo acompanhado de perto pelas montanhas do Rio. A paisagem é bucólica, assim como são bucólicas as vacas que se movimentam, perto do mar, e os dois escravos que parecem repousar. [...] O céu de Nicolas é dramático, com muitas nuvens. [...] A paisagem brasileira era, por certo, uma Arcádia nos trópicos. » (Traduction de l'auteur)

INDEX

Mots-clés : Paysage, Esclavage urbain, Culture visuelle, Rio de Janeiro, Voyageurs

Keywords : Landscape, Urban slavery, Visual culture, Rio de Janeiro, Travellers