



HAL
open science

La figure visuelle du travailleur citadin noir dans le "Costumbrismo" argentin et brésilien des années 1830

Carla Francisco

► To cite this version:

Carla Francisco. La figure visuelle du travailleur citadin noir dans le "Costumbrismo" argentin et brésilien des années 1830. Cahiers d'Etudes Romanes, 2022, 43, pp.55-82. 10.4000/etudesromanes.13138 . hal-03678811

HAL Id: hal-03678811

<https://hal.science/hal-03678811>

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.

La figure visuelle du travailleur citadin noir dans le *Costumbrismo* argentin et brésilien des années 1830

Carla C. Francisco



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/13138>

ISSN : 2271-1465

Éditeur

Centre aixois d'études romanes de l'université d'Aix-Marseille

Édition imprimée

Date de publication : 2 décembre 2022

Pagination : 55-82

ISBN : 979-10-320-0352-7

ISSN : 0180-684X

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Carla C. Francisco, « La figure visuelle du travailleur citadin noir dans le *Costumbrismo* argentin et brésilien des années 1830 », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 43 | 2022, mis en ligne le 20 janvier 2022, consulté le 23 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/13138>



Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La figure visuelle du travailleur citadin noir dans le *Costumbrismo* argentin et brésilien des années 1830¹

Carla C. Francisco

Aix-Marseille Université, IMAF, Aix-en Provence, France

Résumé : Cet article se propose d'analyser les séries de lithographies commercialisées dans les années 1830 par deux ateliers sud-américains : la *Litografía del Estado* à Buenos Aires et *Rivière & Briggs* à Rio de Janeiro. Sur certaines estampes, les attributs de figuration des travailleurs citadins noirs remettent à l'esthétique du *Costumbrismo*. L'intérêt de cette production visuelle des années 1830 en Amérique du Sud se rapporte au fait qu'il s'agit d'une période charnière pour la consolidation de la culture et des identités nationales, de même que l'amorce du processus de modernisation de ces sociétés.

Mots-clés : culture visuelle, *Costumbrismo*, cris de ville, César Hipólito Bacle, Adrienne Pauline Macaire, Frederico Guilherme Briggs, Edouard Rivière, travailleurs noirs, esclavage urbain, XIX^e siècle, Argentine, Brésil.

Resumo: Este artigo propõe a análise de um conjunto de litografias comercializadas nos anos 1830 por duas oficinas sul-americanas: a *Litografía del Estado* em Buenos Aires e *Rivière & Briggs* no Rio de Janeiro. Em algumas estampas, os atributos de figuração dos trabalhadores citadinos negros evocam a estética do *Costumbrismo*. O interesse desse tipo de produção visual dos anos 1830 na América do Sul desdobra-se a partir do constato do período crucial para a consolidação da cultura e das identidades nacionais, assim como o início do processo de modernização dessas sociedades.

Palavras-chaves: cultura visual, *Costumbrismo*, *cris de ville*, César Hipólito Bacle, Adrienne Pauline Macaire, Frederico Guilherme Briggs, Edouard Rivière, trabalhadores negros, escravidão urbana, século XIX, Argentina, Brasil.

¹ Je tiens à remercier les lectures et les commentaires de Cary Ayleen Yero Garcia et Stephanie Noach. Les erreurs et inconsistances qui persisteront sont de mon entière responsabilité.

Deux vendeurs ambulants de denrées alimentaires crient leur marchandise. L'un est habillé soigneusement d'un chapeau, d'une chemise colorée sur laquelle il porte une veste bleue, les pantalons sont marron et ornés de franges, sur sa poitrine un collier en or. Il a un plateau sur lequel ses marchandises sont disponibles à la vente (figure 1). L'autre vendeur a des habits plus simples et de couleur claire. Il porte une chemise et un gilet, un pantalon, et aucun autre ornement corporel. Sur son visage, on constate des scarifications, probablement des tatouages qui symbolisent son groupe ethnico-culturel. À l'instar de son autre, il a dans ses mains un plateau avec les produits marchandés (figure 2). Les deux vendeurs ont les pieds déchaussés. Tous les deux sont Noirs.

La seule lecture de ces deux images qui ont pour thème la figure des vendeurs ambulants, sans l'aide d'aucune autre référence péritextuelle (titres, légendes, entités auctoriales, lieux de production, etc.), ne nous permet pas d'inférer avec certitude les différences entre les deux personnages à l'exception des attributs vestimentaires décrits plus haut. Il nous manque sûrement les clés pour la reconnaissance des habits « typiques » du premier vendeur. En revanche, les tatouages ethniques du deuxième nous permettent de déployer l'hypothèse qu'il s'agit d'un individu Africain. L'aboutissement technique dans la réalisation de l'estampe, qu'il soit perceptible dans le soin du dessin ou dans la réussite du processus d'estampage, constitue un autre facteur qui mène à considérer les conditions matérielles diverses de la réalisation des deux images. Ce n'est qu'avec la réinsertion des inscriptions textuelles que l'on a davantage d'informations sur le contexte de production. On constate ainsi que les textes qui accompagnent les images mettent vraisemblablement en avant les cris poussés par cette catégorie de vendeurs ambulants. La différence entre les langues donne des informations supplémentaires sur les espaces qu'ils occupent pour pratiquer leur activité de vente. La première figure crie en espagnol: *Ya se acaba, quien me llama... Pastellite!* ; alors que la deuxième profère une phrase qui mélange le portugais et quelques syllabes qui semble conférer un rythme à la phrase lorsqu'elle est prononcée: *Bala do Parto! Bala do Parto! Dom dom, Sô lo lo ale, unhé, Senhora Moça*, comme s'il s'agissait d'une chanson utilisée par ce type de vendeur de bonbons pour l'accouchement (*bala do parto*).

Ces deux figures du vendeur ambulant participent à un renouvellement des formes de la culture visuelle sud-américaine qui a trait à l'adaptation de l'esthétique du *Costumbrismo* à une nouvelle technique de reproduction des images, la lithographie. Très en vogue depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'esthétique *costumbrista* porte sur les us et coutumes d'une société. Bien que le *Costumbrismo* soit davantage conceptualisé comme un mouvement littéraire, un nombre grandissant d'études propose l'élargissement du phénomène dans

cette aire culturelle et géographique² à un éventail plus ample de productions culturelles (littérature, théâtre, musique et arts visuels).

L'association de la figure du vendeur ambulant aux cris poussés par ces catégories de travailleurs urbains s'inscrit également dans une autre tradition culturelle qui est celle des cris de ville. La pratique sociale des crieurs de ville correspond à « l'univers des marchands ambulants, des petits métiers non qualifiés, des dispensateurs de services qui fourmillent dans les rues des villes anciennes. Situés aux plus bas échelons du salariat, parfois proches de la mendicité, ils inspirent à la fois la méfiance et de nombreuses représentations dans toute l'Europe³. » Celles-ci ont des multiples formes et supports à l'instar des productions *costumbristas*.

Cet article examine la figure du travailleur noir citadin dans la culture visuelle sud-américaine à partir de deux œuvres lithographiques : les feuilles volantes fabriquées et commercialisées aux alentours de 1832 et 1836 par l'atelier du lithographe français Edouard Rivière et le jeune lithographe brésilien Frederico Guilherme Briggs ; ainsi que les six cahiers qui composent l'œuvre *Trages y Costumbres de la provincia de Buenos Aires* (1833-1835) du lithographe suisse César Hipólito Bâcle et de son épouse, l'artiste peintre Adrienne Pauline Macaire. L'étude de cas se concentre davantage sur l'œuvre de Briggs et Rivière et positionne celle du couple Bâcle-Macaire dans un axe dialogique dont les estampes argentines fonctionnent comme un miroir de celles de l'atelier brésilien. Cette proposition d'analyse comparatiste, bien qu'asymétrique⁴, se fonde sur l'investigation des valeurs symboliques qui sont associées à la figure visuelle du travailleur noir dans deux contextes à la fois proches et distincts, par les choix politiques et les organisations sociales de deux villes sud-américaines. Il s'agit en réalité de se demander, par le biais des aspects formels, thématiques et esthétiques, comment ces figures visuelles constituent des « récits des frictions et des blessures⁵ » qui sont les symptômes de la modernisation paradoxale de la région.

2 Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon (dir.), *Revistar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2016, p. 7-9.

3 Vincent Milliot, « Les Cris de Paris, figures d'un peuple apprivoisé », *Revue de la BNF*, vol. 52, n° 1, 2016, p. 25.

4 Cet article s'inscrit dans la continuité des résultats obtenus dans la réalisation de ma recherche doctorale sur la visibilité de l'esclavage urbain dans la lithographie brésilienne des années 1830 et 1840, notamment à partir de l'œuvre de Frederico Guilherme Briggs. Les liens entre les différents milieux des arts graphiques sud-américains n'ont pas pu être exploités profondément lors de la préparation de la thèse. Cet article amorce donc la volonté de focaliser davantage sur les réseaux des lithographes et la culture visuelle sud-américaine dans la première moitié du XIX^e siècle.

5 Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon (dir.), *op. cit.*, p. 9.

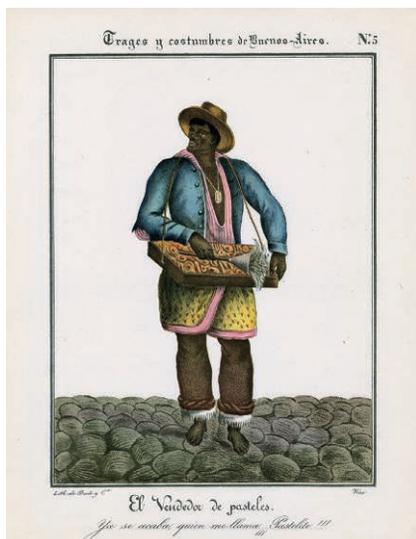


Figure 1 César Hipólito Bâcle, Adrienne Pauline Macaire, *El vendedor de pasteles*, fac similé de la lithographie, col., 1833, Bibliothèque nationale de l'Argentine.



Figure 2 Frederico Guilherme Briggs, Edouard Rivière, sans titre (le marchand de bonbons), lithographie, col., 1832 ca., Fundação Biblioteca Nacional, version numérique BnDigital.

Les ateliers *Litografía del Estado* et *Rivière & Briggs* aux débuts de la culture visuelle globalisée en Amérique du Sud

La technique d'impression planographique qu'est la lithographie, inventée par Aloïs Senefelder en 1798, inaugure un nouveau rapport à l'image, en amorçant ainsi une révolution marquée par l'élargissement de la diffusion ainsi que la facilité d'accès à l'image matérielle. La lithographie permet effectivement une reproduction aisée et à moindre coût par rapport aux méthodes de gravures précédentes, ce qui suscita chez les premiers lithographes le désir de voir associés de façon plus étroite les arts, l'industrie et le commerce. Dans les grandes lignes, le travail lithographique consiste à transposer sur la pierre une image qui, par le biais des réactions chimiques, sera imprimée sur un autre support, donnant lieu à l'estampe qui peut ensuite être reproduite rapidement et à une échelle considérable. De surcroît, la lithographie est accessible à tout artiste et dessinateur, étant donné que le dessin lithographique ne demande pas la connaissance des lignes et des syntaxes particulières, comme c'est le cas des gravures au cuivre ou au bois. Ces aspects techniques, artistiques et économiques fondent donc l'aspect révolutionnaire de la lithographie lors de son invention⁶.

Les circonstances de l'arrivée de la lithographie en Amérique du Sud, observée dans cet article uniquement à partir des milieux de la culture et des arts graphiques de Buenos Aires et de Rio de Janeiro, diffèrent légèrement, ce qui est logique ne serait-ce que par le choix politique de ces États récemment émancipés : un gouvernement républicain en Argentine et un empire monarchique au Brésil. Ainsi, le premier atelier argentin, *Bâcle y Cia*, est ouvert en 1827 par l'artiste naturaliste, topographe et lithographe suisse César Hipólito Bâcle et son épouse, l'artiste peintre et miniaturiste Adrienne Pauline Macaire. En 1829, cet atelier devient *Litografía del Estado*⁷. Le rôle éminent joué par le

6 Karen F. Beall, « The Interdependence of Printer & Printmaker in Early 19th-Century Lithography » *Art Journal* (dossier « Printmaking, the Collaborative Art »), vol. 39, n° 3, [En ligne], 1980, p. 195. Michel Melot, « Préface, La Révolution lithographique », in Jorge Sousa, *La Mémoire lithographique*, Paris, Arts et Métiers du Livre éditions, 1998, p. 11. Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », traduit de l'anglais par Pierre Camus, *Études photographiques*, n° 9, [En ligne], 2001, p. 4.

7 Sandra M. Szir, « El fabricante de imágenes. César Hipólito Bâcle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838) », in Fabio Eduardo Ares (ed.), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires: 1780-1940*, Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018, p. 105-134.

couple Bâcle-Macaire dans la culture visuelle argentine dans les années 1830 est un fait avéré dans plusieurs domaines de la production visuelle, de l'estampe artistique à une large palette d'éphémères⁸.

Quant à l'Empire du Brésil, la lithographie arrive à la cour impériale par une voie officielle. En effet, le premier atelier de Rio de Janeiro est ouvert aux archives militaires, attaché à l'Académie militaire fondée à la ville en 1808 par la suite du transfert de la couronne portugaise qui, en fuyant les invasions napoléoniennes, s'installe dans sa colonie américaine. En 1824, le lithographe suisse Jacob Johann Steinmann est engagé par l'empire pour développer l'imagerie officielle et militaire, notamment par la fabrication des représentations cartographiques, de même qu'une imagerie de propagande de l'État impérial (des portraits, tous types d'insignes royaux, des allégories visuelles, entre autres)⁹. Les archives militaires sont également chargées de former les premiers lithographes brésiliens. À la fin de son contrat en 1827, Steinmann ouvre le premier établissement commercial de la ville¹⁰. Dans les années 1830, Rio de Janeiro compte trois ateliers de lithographie, parmi eux, *Rivière & Briggs* est fondé aux alentours de 1831 par l'artiste lithographe français Edouard Rivière et le jeune artiste brésilien, l'un des premiers élèves de la récemment fondée Académie impériale des beaux-arts (1826), Frederico Guilherme Briggs¹¹.

On constate donc que ces situations politiques diverses sont néanmoins mineures vis-à-vis de la proximité structurelle vérifiée dans ces deux milieux, c'est-à-dire une prééminence d'artistes étrangers d'origine européenne qui sont à la tête des premiers établissements commerciaux lithographiques dans les deux villes. Il faut quand même préciser que dans les années 1830 la situation politique s'inverse entre les deux contextes: la lithographie *porteña* devient plus attachée à l'État, en servant d'outil, parmi d'autres fonctions commerciales et artistiques,

8 Les éphémères désignent toute imagerie quotidienne (publicités, formulaires, étiquettes des produits, etc.).

9 Renata Santos, *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008, p. 47-50.

10 *Ibidem*.

11 Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, « Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica », in Frederico Guilherme Briggs, Pedro Ludwig, Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *Ludwig and Briggs, Lembrança do Brasil*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e da Cultura, Biblioteca Nacional, 1970.

pour la construction de la visibilité¹² du gouvernement de Rosas¹³, alors que la *fluminense*, par son association étroite avec la presse, s'investit dans la fabrication de la visibilité partidaire et politique brésilienne, notamment par le biais du développement de la caricature¹⁴. La situation socio-politique qui traverse les deux États sud-américains y est donc pour beaucoup dans ce renversement.

Indépendamment des formes quelque peu distinctes constatées dans les débuts de la lithographie dans la région, il est certain que la technique participa d'un mouvement large de croissance de la culture et des arts graphiques sud-américains, particulièrement en ce qui concerne la multiplication des images matérielles¹⁵. Bien évidemment que la lithographie sud-américaine des années 1830 se structure comme un milieu et un marché d'estampe très exigu si l'on pense aux plus grands centres lithographiques en Europe : Paris avec ses presque trois cents ateliers¹⁶ et Londres avec soixante-dix¹⁷. C'est pourquoi dans l'approche globale du phénomène lithographique en Occident, le souci d'une perspective comparatiste symétrique doit guider l'analyse de la lithographie latino-américaine par rapport à la lithographie européenne. Certes, l'Europe se maintiendra comme l'épicentre de la lithographie par rapport à l'expression des modèles, des techniques, des apports matériels et de la formation des lithographes tout au long du XIX^e siècle¹⁸. Néanmoins, les formes vérifiées dans la lithographie européenne, principalement la française et l'anglaise, ne rendent pas toujours compte de la façon dont le phénomène est intégré par les acteurs multiples présents dans les sociétés latino-américaines, qu'ils soient des Européens, ou des lithographes locaux qui commencent lentement à se constituer à partir de cette période.

12 Nous mobilisons le terme de visibilité comme l'agencement culturel, historique et politique des régimes de visibilité, qu'elles soient iconographiques (les images matérielles) ou d'autres types (social, audiovisuel, etc.). Voir Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 2-3.

13 Sandra M. Szir, « El fabricante de imágenes », *op. cit.*

14 Renata Santos, *op. cit.*

15 Sandra Szir, « Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires y sus condiciones materiales de posibilidad », in Gabriel Siracusano (ed.), *Original copia... original?: III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del CALA*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), 2005, p. 219.

16 Jorge Sousa, *op. cit.*, p. 35.

17 Michael Twyman, *A Directory of London Lithographic Printers 1800-1850*, London, s.e. 1976, p. 29-30.

18 Karen F. Beall, *op. cit.* Erika Piola, « The Rise of Early American Lithography and Antebellum Visual Culture », *Winterthur Portfolio* (Dossier « Representations of Economy: Lithography in America from 1820 to 1860 »), vol. 48, n° 2/3, [En ligne], 2014, p. 125.

En d'autres termes, la particularité de la lithographie sud-américaine des années 1830 concerne d'abord l'élaboration même d'une économie visuelle locale qui interagit au niveau national, régional et puis global dont les formes se fondent principalement sur la configuration d'un marché d'estampe qui, malgré son exigüité, a le mérite de contribuer à la formation d'un groupe de consommateurs de ce type de produit culturel¹⁹. Ensuite, la fabrication de l'estampe au niveau local s'insère dans cette démarche de développement des milieux artistiques sur place, notamment en conférant aux arts visuels un aspect multiple maintes fois oublié dans l'étude exclusive des Académies et écoles d'art ainsi que la focalisation excessive sur les pratiques artistiques « érudites ». Enfin, l'estampe lithographique, par les aspects formels de sa fabrication, notamment l'accessibilité du dessin et la rapidité de son exécution, fait de la technique un espace majeur pour l'expression visuelle des structures discursives qui traversent ces sociétés à un moment capital marqué par leur modernisation. L'intérêt des années 1830 en ce qui concerne la culture visuelle et les arts graphiques sud-américains se fonde donc sur le fait qu'il s'agit des racines pour l'émergence d'une culture visuelle de masse et populaire dans la région, en même temps que ces estampes se constituent comme des documents de reliefs pour l'analyse historique ainsi que celle du renouvellement des formes artistiques.

La lithographie : un médium technologique dans l'amorce de l'économie visuelle sud-américaine

La lithographie constitue l'un des piliers de l'économie visuelle sud-américaine tout au long du XIX^e siècle²⁰. Aux débuts de la mise en place des premiers ateliers lithographiques dans la région dans les années 1820, la lithographie contribue à la réélaboration des formes artistiques locales, notamment par le biais de l'implémentation d'un réseau d'images élargi d'une diversité jamais vue auparavant²¹. Vers les années 1840 et de façon plus appuyée dans la décennie suivante, la technique partage de plus en plus le terrain avec les procédés

19 Sandra Szir, « Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires... », *op. cit.*; Celeste Zenha, « O negócio das "vistas do Rio de Janeiro": imagens da cidade imperial e da escravidão », *Estudos Históricos*, n° 34, 2004, p. 23-50.

20 Sandra Szir, « Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires... », *ibidem*; Celeste Zenha, *ibidem*.

21 Tadeu Chiarelli, « História da arte/História da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações », *Ars*, vol. 3, n° 6, [en ligne], 2005, p. 79.

photomécaniques²² et enfin, vers la deuxième moitié du siècle, l'introduction plus affirmée de la gravure à bois de bout enlève progressivement à la lithographie le filon de l'imagerie populaire et de l'illustration de presse grand public. Toutefois, à la fin du siècle, l'aboutissement de la technique comme une forme d'impression industrielle confirme le rôle de la lithographie comme l'un des procédés majeurs pour l'émergence d'une culture visuelle de masse dans la région, qui s'insère par ailleurs dans un circuit plus large d'échanges globalisés d'images matérielles²³.

La lithographie en tant que médium technologique de reproduction d'image est accueillie avec autant d'enthousiasme dans les sociétés latino-américaines pour deux raisons. En premier lieu, elle fut rapidement considérée comme un terrain nouveau pour l'expression d'un langage plus fluide²⁴. Deuxièmement, la lithographie à travers la rapidité d'exécution, ainsi que la possibilité de dessiner d'une façon plus spontanée, accompagna de près le développement de la presse illustrée, en étant aux fondements d'un changement profond opéré dans la culture visuelle journalistique et de l'imagerie quotidienne en Europe et ailleurs. Ces aspects multiples autour du recours à la lithographie symbolisent trois visions relativement disparates et en opposition dans les études visuelles et artistiques à propos du phénomène lithographique qu'il convient de développer brièvement afin de définir notre compréhension de ce phénomène dans les cultures visuelles des sociétés sud-américaines, argentine et brésilienne en particulier.

De nombreuses études sur l'histoire de la photographie ont tendance à se référer à la lithographie comme une sorte de pont entre le monde pré-photographique et celui des procédés photomécaniques²⁵. D'après cette interprétation basée sur une grille de lecture fortement linéaire de moyens de (re)production des images au XIX^e siècle, la lithographie serait devenue une technique rendue obsolète par l'invention de la photographie. Le problème avec ce type d'approche est l'invisibilisation des apports de la lithographie comme un moyen nouveau de penser l'image et le rapport que l'on entretient au visuel par

22 Celeste Zenha, *op. cit.*, p. 30.

23 Sandra Szir, « Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires... » car plusieurs articles de cette auteure sont cités, *op. cit.*, p. 219.

24 Stephen Bann, *op. cit.*, p. 8.

25 L'attention mineure portée à la technique dans l'étude fondatrice des moyens de reproduction en art est très illustratrice de cette perspective, voir Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (trad. Lionel Duvoy), Paris, éditions Allia, 2018 [à partir de la 4^e éd. de 1955]. Michel Melot, *op. cit.*

le biais de la multiplication des images matérielles quotidiennes²⁶. La deuxième dimension investit la lithographie comme un art d'avant-garde qui enrichit la large palette de moyens reproductifs des images matérielles disponibles au XIX^e siècle²⁷. La lithographie dans cette perspective participe à l'économie visuelle d'une société²⁸, d'un espace ou d'un territoire, ce qui rend possible la compréhension de la transversalité du phénomène lithographique à l'intérieur d'une culture visuelle. Toutefois, le rejet de la lithographie comme un art éminemment populaire, la troisième vision autour de ce phénomène²⁹, finit par occulter certains aspects de l'accès à la technique au-delà des limites subjectives et pourtant bien réelles tracées par les beaux-arts et les académismes européens.

La proposition développée dans cet article suppose donc de juxtaposer les deux dernières perspectives, chapeautées par le concept d'économie visuelle, mais en élargissant l'analyse à travers une approche globale du phénomène lithographique. Cela nous amène à prendre en considération la lithographie à partir d'une analyse qui consiste à percevoir le recours à cette technique dans une économie visuelle élargie à une aire culturelle et géographique. Autrement dit, le phénomène lithographique placé dans l'économie visuelle du monde atlantique met en lumière sa complexité en tant qu'espace partagé par différents acteurs, de même qu'il est ouvert aux projections subjectives, techniques, socio-politiques et artistiques les plus diverses. L'objectif analytique qui nous anime envisage la lithographie dans la culture et économie visuelle du monde atlantique de la première moitié du XIX^e siècle comme un carrefour qui met en évidence la multiplicité des valeurs associées à la technique ainsi que ce qu'il représente en tant qu'objet visuel. Celui-ci, à l'instar des lithographes, circule dans cet espace en tissant les fondements de la place exponentielle que les images matérielles prendront dans nos sociétés au tournant du XX^e siècle.

Par une approche globale du phénomène lithographique en Amérique du Sud, on ne comprend plus seulement une étude comparatiste des cultures

26 Jonathan Crary, « Techniques de l'observateur », *Vision et modernité au XIX^e siècle*, (trad. F. Maurin), Bellevaux, Dehors, 2016 [1^{re} éd. américaine 1990].

27 Stephen Bann, *op. cit.*, p. 4.

28 « Par économie visuelle, j'entends la prise en compte de la totalité des moyens de reproduction iconographique disponibles à une époque donnée : non seulement des dispositifs spécifiques à chaque technique, de leur coût et de leur efficacité, mais aussi des divers modes contemporains de publication et de diffusion. », *ibidem*, p. 2.

29 Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale » Jean Adhémar *et al.*, *Connaître et choisir la lithographie*, Paris, Celiv, 1988, p. 207-220.

visuelles argentine et brésilienne, mais plutôt une « histoire entrelacée³⁰ » des renouvellements techniques, artistiques et esthétiques de ces milieux des arts visuels et graphiques dans l'économie visuelle régionale et par la suite globale (celle du monde atlantique) tout au long du XIX^e siècle. Cette perspective analytique³¹ met en avant que la technique montre une certaine plasticité vis-à-vis des espaces géographiques et symboliques où elle est implantée à cette période. Il ne s'agit pas pour autant d'effacer le local au profit de cette proposition élargie. Au contraire, la perspective locale de la mise en place de la technique dans les sociétés sud-américaines est très illustrative de la porosité de la lithographie en tant qu'espace de convergence des situations, tendances et dimensions diverses. En effet, la lithographie dans les sociétés sud-américaines, notamment en Argentine et dans l'Empire du Brésil, qui constituent notre étude de cas dans cet article, se montre comme le symptôme non seulement de cette révolution visuelle et iconographique plus globale vérifiée dans les arts visuels dans le monde atlantique, mais également du processus conflictuel de formation des cultures et des arts nationaux dans ce moment d'autonomisation politique et sociale.

La figure du travailleur citadin noir : un type social du *Costumbrismo* sud-américain

La figure du travailleur citadin noir décrite en introduction constitue en fait un type social. Le terme de type dans le domaine des arts visuels se réfère à une image dans laquelle il y a la représentation isolée d'une figure humaine. Il s'agit en fait de l'élaboration d'un archétype qui, est censé symboliser un groupe social, culturel, ethnique, entre autres, à travers certains éléments spécifiques. Ces éléments se rapportent généralement à un nombre d'attributs qui sont associés à ce groupe par une convention visuelle. Ils peuvent être des vêtements, des objets, la gestuelle, les positions du corps, les traits physiologiques et ceux corporels (tatouages, scarifications, entre autres). La réunion de ces attributs de figuration a pour but d'établir les caractéristiques essentielles pour la

30 Margrit Pernau, « Whither Conceptual History? From National to Entangled Histories », *Contributions to the History of Concepts*, vol. 7, n° 1, New York, Oxford, Berghahn Books, 2012, p. 1-11.

31 Je développe cette perspective d'après ma recherche doctorale portant sur l'analyse de la visualité de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro à partir de l'étude de cas de l'œuvre lithographique de Frederico Guilherme Briggs.

reconnaissance visuelle du groupe social/culturel figuré³². La représentation de types sociaux, dont l'origine est fortement enracinée dans la culture visuelle occidentale, est une pratique récurrente dans le thème visuel concernant les sociétés coloniales américaines.

Si effectivement la pratique des types et coutumes dans le cadre du *Costumbrismo* visuel latino-américain gagne un nouvel élan aux débuts du XIX^e siècle, on peut avancer le fait que les portraits archétypiques censés représenter les populations présentes aux Amériques ont toujours été un modèle de choix dans le thème américain dans la culture visuelle atlantique. Tout d'abord, le type culturel/social représentatif des Amériques lors des premiers siècles de colonisation est indubitablement l'Indigène. Ensuite, avec la mise en place progressive de l'économie agro-exportatrice, une autre figure émerge comme représentative des populations sous le joug colonial européen, celle de l'Africain qui est déporté vers les Amériques dans le cadre de la traite transatlantique pour servir de main-d'œuvre asservie dans ces territoires.

Ces deux types majeurs de la culture visuelle latino-américaine, l'Indigène et l'Africain (y compris sa descendance américaine), s'intègrent à partir des éléments qui sont à la fois culturels et ethnico-raciaux. En effet, le recours à l'élaboration intensive des types pour représenter les populations de ces espaces coloniaux à partir du XVII^e siècle se développe avec pour premier objectif celui de répertorier les éléments divers rencontrés dans les différents espaces du globe, pour la plupart méconnus des Européens³³. Les arts visuels se prêtent au rôle d'outils essentiels pour cette investigation et cette démarche d'inventaire du monde en voie de connaissance, par le biais de la représentation de la flore et de la faune, ainsi que des êtres humains rencontrés dans ces territoires éloignés physiquement et subjectivement de l'Europe. En revanche, le revers de cette « curiosité » envers le nouveau et le méconnu est l'intégration de ces « trouvailles », notamment la rencontre avec les populations extra-européennes, dans une grille de lecture hiérarchique dans laquelle l'Europe, la culture et les sociétés européennes sont placées comme le paradigme de mesure d'autres espaces et leur population

32 Dorde Cuvardic García, « Iconografía de los frontispicios de las colecciones costumbristas de tipos sociales em Europa y Latinoamérica », *Filología y Lingüística*, vol. 40, n° 2, [En ligne], 2014, p. 203-204. Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *Figurinhas de branco e negro: Carlos Julião e o mundo colonial português*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art, São Paulo, USP, 2010, p. 22. Boris Kossoy, Maria Luíza Tucci Carneiro, *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*, São Paulo, EdUSP, 2002 [1^{re} éd. 1994].

33 Anne Lafont, « How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 51 n° 1, 2017, p. 89-113.

autochtone. Dans son aspect socio-politique, la démarche pour la fabrication des types, bien que très en vogue et connue à l'intérieur des cultures visuelles européennes, est en une forme de politique visuelle marquée par l'idée de l'altérité, transformant les populations extra-européennes hyper-visibles et ouvertes à l'examen minutieux des Européens³⁴. Ces éléments visuels s'encadrent donc comme des facilitateurs de la mise en place du système colonial, notamment lorsque ces images servent comme des illustrations des potentialités de l'entreprise coloniale, ou encore comme une forme d'assurer la mainmise d'une couronne européenne sur un certain territoire³⁵. Ces types sociaux représentent donc des populations tout entières qui sont réifiées pour servir les objectifs les plus divers, mais qui ont pour fondement commun leur place fixe dans l'axe de l'Autre.

Le *crieur* de Buenos Aires et de Rio de Janeiro

The « cries » of London are bagatelles to those of the Brazilian capital. Slaves of both sexes cry wares through every street. Vegetables, flowers, fruits, edible roots, fowls, eggs, and every rural products; cakes, pies, rusks, doces, confectionery, “heavenly bacon”, etc., pass your windows continually³⁶.

Thomas Ewbank, un négociant anglais qui immigre aux États-Unis dans les années 1810, met en avant la richesse des marchés de rues de Rio de Janeiro qui dépasserait largement l'ampleur des criées de Londres, pourtant très expressives à la période. Cet extrait qui s'ensuit par une description minutieuse des métiers urbains exercés dans les rues de la capitale de l'Empire du Brésil, dont la plupart des travailleurs sont des esclaves, rappelle sans équivoque une autre scène urbaine de marché et vente ambulante. Il s'agit d'une place assez mouvementée (figure 3), au fond on voit les murs du collège des Jésuites, à gauche de l'image il y a une scène de groupe de femmes de différentes origines culturelles et ethniques (métisses, noires, indigènes, blanches), au centre du groupe un homme, probablement un client semble étourdi parmi le bavardage des femmes alors qu'il choisit sa volaille. Au premier plan, deux personnages s'approprient à partir du marché. Une femme à la couleur de peau claire, aux habits simples, porte sur sa tête un panier avec plusieurs denrées et dans ses

34 Anne Lafont, *op. cit.*

35 Rebecca Parker Briennen, *Visions of Savage Paradise, Albert Eckhout, Court Paint in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 13-19.

36 Thomas Ewbank, *Life in Brazil or a Journal of a Visit to the Land of Cocoa and the Palm*, New York, Harper and Brother Publishers, 1856, p. 92-93.

main un tatou (*armadillo* en espagnol). Juste derrière le personnage féminin, un homme noir part également avec ses provisions : une volaille et un gros poisson. Il porte un pantalon bleu, un chemisier et une veste. La vétusté de ses vêtements et l'absence de chaussures permettent de considérer qu'il se situe dans une strate sociale inférieure à celle de la femme, possiblement un esclave qui est chargé de faire les courses de ses propriétaires. Le drapeau hissé au fond, à gauche de l'image, permet de situer la scène en Argentine, les bâtiments spécifient davantage le local : Buenos Aires.



Figure 3 Emeric Essex Vidal, Central Market, in *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*, Londres, Rudolph Ackerman, 1820, aquarelle, version numérique Wikimédia.

Les deux représentations, l'une textuelle et l'autre visuelle, renforcent l'image du dynamisme des deux villes dans ce qui touche le domaine des métiers liés à la prestation de services, celui de ventes accompli par les classes les plus basses et populaires de ces sociétés. Les énoncés textuels et visuels mettent en avant qu'il est question d'une prééminence des vendeuses, les préparatrices alimentaires et d'autres denrées. À Rio de Janeiro, la majorité de « vendeuses » est celle des femmes d'origine africaine, présentées comme des marchandes d'exception. Dans la scène *porteña*, il est question d'une mixité ethno-culturelle alors que dans le texte qui accompagne l'image, rédigé par l'artiste anglais Emeric Essex Vidal, l'origine et les caractéristiques de ces femmes marchandes sont secondaires vis-à-vis du thème principal du texte que

sont les animaux exotiques, consommés dans cette société³⁷. Les deux énoncés sont éloignés temporellement, celui de Ewbank est des années 1840 alors que l'album avec les aquarelles de Vidal est des débuts des années 1820.

Cette incursion sur deux œuvres qui semblent *a priori* très distinctes dans leur thème (les réseaux de sociabilité de Rio de Janeiro et ceux de Buenos Aires et Montevideo), leurs formes (un récit viatique illustré et un album d'estampes), leur contexte de publication (États-Unis et Angleterre) entre autres, met cependant en lumière le partage des modèles en ce qui concerne la représentation visuelle du travail et des travailleurs citadins. En se focalisant davantage sur le personnage noir, qui apparaît également sur d'autres estampes de l'œuvre de Vidal, on constate qu'il est développé dans ces œuvres visuelles comme un type social représentatif de ces espaces urbains. Bien que dans l'espace urbain *porteño*, les travailleurs et travailleuses soient plus mixtes qu'à Rio de Janeiro, où ce groupe social est majoritairement d'origine africaine, les attributs visuels pour la composition de ce personnage sont assez similaires.

En avançant de quelques années dans la culture visuelle sur l'Argentine et reculant pour la culture brésilienne vers les années 1830, on constatera que les types sociaux qui ont trait aux travailleurs citadins dans l'œuvre de nos deux lithographes se fondent également sur ces mêmes modèles de représentation. L'analyse de la figure du travailleur noir citadin qui, de toute évidence, met en avant le thème de la vente ambulante, montre toutefois quelques différences par rapport aux autres énoncés textuels et visuels décrits auparavant. En effet, les estampes ne sont pas accompagnées d'un texte descriptif qui est censé situer le spectateur par rapport à ce qu'il voit dans la scène. On explique ce changement par le fait que ces images sont fabriquées et achetées localement dans le marché de l'estampe qui s'amorce dans les deux villes. Ainsi, il est fort probable qu'une bonne partie des acheteurs potentiels soit à l'aise avec ce que les estampes mettent en représentation : les activités et les scènes de rues dans l'espace urbain de deux villes, et cela même si nombre de voyageurs de passage s'intéressent à et consomment également ce type de produit visuel.

En ce qui touche la structure de la composition, l'espace urbain disparaît des arrière-plans, on a donc la figure isolée placée sur un sol pavé, sans aucune autre indication visuelle d'ordre spatial. L'élaboration du personnage se focalise sur ses attributs vestimentaires, qui dans les séries argentines sont

37 Emeric Essex Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video, Consisting of Twenty-four Views: Accompanied with Descriptions of the Scenery, and of the Costumes, Manners, &c., of the Inhabitants of Those Cities and Their Environs*, Londres, Rudolph Ackerman, 1820, s. p.

très particularisants et très probablement, indicatifs des façons de s'habiller de différentes catégories sociales ; ses attributs physiologiques et enfin, les objets portés par ces personnages. Ces derniers sont les éléments essentiels pour la définition de l'identité visuelle du personnage, car ils permettent de situer leur fonction dans ces sociétés, renforcées par le titre des séries et les cris, par exemple : *El Vendedor de Velas* ¡¡¡*Buenas velas marchante!!!* ou le *Negro de ganho*, *Gamba fara sua ringua ringua di Balanço cusoa muita aprender. Lé, lé, lé Landaga ubé*. L'inscription opaque de l'estampe brésilienne se réfère probablement à la volonté de transcrire les langages particuliers des certains groupes africains.

Dans la série argentine, la correspondance de l'image, du titre et de la légende est toujours très évidente, c'est-à-dire que même si l'on n'a pas de connaissance approfondie de l'organisation urbaine de Buenos Aires à cette période, on arrive quand même à lire l'image et à comprendre ce qu'elle veut mettre en scène : la vente ambulante d'un type de produit par un certain groupe social majoritairement composé des individus d'origine africaine. Cette lecture de l'image est par ailleurs confirmée par la présence exclusive des personnages noirs dans le premier cahier de la série de Bâcle-Macaire, qui se dédie vraisemblablement à la vente ambulante dans la ville. Dans la série brésilienne, quelques estampes de ce thème demandent des éléments de connaissance de la structure de l'esclavage urbain dans les villes brésiennes afin de comprendre la corrélation entre texte (le titre de l'estampe) et l'image (la figure du travailleur noir). À titre d'illustration, l'estampe *Negro de ganho*, dont la traduction proposée par nous est celle de « Nègre » gagne-dénier³⁸, est très opaque si l'on ne sait pas ce que constitue le système du *ganho* au Brésil pendant la période esclavagiste. Celui-ci se réfère à l'un des fondements structurels de l'esclavage dans un territoire urbain dans lequel un travailleur captif loue ses services et sa force de travail. À la fin d'une journée ou d'une période de travail, ce travailleur doit restituer à ses propriétaires une partie préétablie des revenus acquis³⁹. Cette brève description du système du *ganho*, qui était profondément enracinée dans les villes brésiennes des périodes coloniale et impériale et qui

38 Le terme de gagne-dénier ne rend pas compte du système de *ganho* brésilien. « Celui qui gagne sa vie au jour le jour sans avoir de métier déterminé. », en usage principalement entre le XIV^e et le XIX^e siècle. Cf. « gagne-dénier » sur *Trésor de la Langue Française informatisé*, disponible sur Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), « Lexicographie », [En ligne], 2012.

39 Katia M. de Queiros Mattoso, *Être esclave au Brésil XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1979, p. 159-160. Marilene Rosa Nogueira da Silva, *Negro na rua, a nova face da escravidão*, São Paulo, Hucitec, 1988, p. 87-88.

marqua profondément les réseaux de sociabilités entre les différents groupes (esclaves, libres, affranchis) occupant ces espaces urbains⁴⁰, est en quelque sorte simplifiée dans les estampes qui développent ce thème de représentation.

Outre les aspects socio-historiques qui entourent les travailleurs citadins noirs, quel que soit leur statut, le thème visuel du travail dans un espace urbain est réadapté dans ces deux sociétés via le recours à la figure du personnage noir. L'idée du gagne-denier sied bien à notre lecture et interprétation de ces images, notamment lorsque l'on rapproche les séries européennes des crieurs, principalement les françaises, et ces estampes. Les formes françaises des cris de villes sont les plus anciennes vérifiées dans la culture visuelle urbaine de l'Ancien Régime et la mise en parallèle avec les estampes argentines et brésiliennes permet de tisser certaines filiations généalogiques. En effet, la figure du crieur, spécifiquement celle produite entre la fin du xvi^e siècle et la première moitié du xviii^e s., montre la structure suivante: le crieur est placé de façon isolée, sans ornement ou arrière-plan. Le titre identifie la prestation ou le produit commercialisé par le personnage, un plateau qui symbolise le sol est progressivement inséré à partir du xvii^e siècle. Dans cette période, certains producteurs commencent également à ajouter les cris et les chansons associés au crieur⁴¹.

Cette proximité formelle entre les formes visuelles françaises des cris et celles qui se manifestent en Amérique du Sud à cette période peut s'expliquer par divers facteurs qui ne seront exploités dans cet article que d'une façon superficielle. La raison qui paraît la plus probable est l'arrivée massive d'artistes français ou francophones dans la région qui apportent avec eux les spécificités de la culture visuelle populaire française. Ces contacts plus rapprochés entre les traditions artistiques ibériques de la région avec d'autres traditions visuelles amorcent un renouvellement des arts visuels à la période, en indiquant une autre forme d'hybridité artistique quelque peu différente de celle de la période coloniale. En effet, les formes *costumbristas* sont déjà vérifiables dans les cultures visuelles coloniales, mais à cette période l'influence de scènes de coutumes

40 Voir João José Reis, *Ganbadores. A greve negra de 1857 na Bahia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019. Ynaê Lopes dos Santos, *Irmãs do Atlântico. Escravidão e espaço urbano no Rio de Janeiro e Havana (1763-1844)*, thèse de doctorat, Histoire sociale, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2012.

41 Vincent Milliot, *Les Cris de Paris ou le peuple travesti, les représentations des petits métiers parisiens*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014 [1^{re} éd. 1995], p. 84-86.

françaises se manifeste par la création de nouveaux types sociaux⁴². On insère donc le travailleur gagne-denier dans cette tendance comme représentatif des strates les plus basses de ces sociétés qui s'urbanisent. Mais quelles valeurs assument-ils, ces personnages, dans la visualité de ces villes ?

Les visualités de Buenos Aires et Rio de Janeiro des années 1830 : l'image « sectorialisée » des travailleurs afro-argentins et celle de l'occupation racialement hiérarchisée de l'espace urbain brésilien⁴³

Dans son versant artistique et visuel, le style *costumbrista* sud-américain développe une thématique qui rend possible une double dimension interprétative : l'expression de la réorganisation sociale de ces territoires récemment émancipés ; le développement d'un discours à propos du processus de modernisation de ces États⁴⁴, tel qu'il est subjectivement vécu par les différents acteurs présents dans ce territoire. Malgré les spécificités d'ordre socio-politiques qui animent les sociétés argentine et brésilienne à cette période, il n'est pourtant pas anodin qu'un jeu des similarités formelles et techniques s'instaure entre les deux séries de types sociaux, auquel les vendeurs ambulants décrits plus haut prennent part. Le choix de focaliser spécifiquement la figure du vendeur ambulant noir engage un contexte politique majeur de cette période que sont les mesures pour l'extinction de la traite transatlantique et par la suite l'abolition de l'esclavage dans les territoires américains. Ces aspects gagnent davantage d'épaisseur dans un contexte plus ample qui suppose l'âge des révolutions ainsi que la consolidation des théories abolitionnistes dans le monde culturel atlantique.

À partir de cette perspective, la représentation visuelle des populations d'origine africaine prend une tournure particulière non seulement sur la réflexion sur le recours à la main-d'œuvre esclavagisée, mais aussi sur la question

42 Jorge Cornejo Polar se réfère à une démarche similaire pour le *Costumbrismo* péruvien à la même période qui se réfère à l'émergence de certains personnages *afrancesados*, « Presencia francesa en el costumbrismo peruano », in Jean-Louis Guereña, Monica Zapata, *Culture et éducation dans les mondes hispaniques : Essais en hommage à Ève-Marie Fell*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2005, p. 105-112.

43 L'analyse développée dans cette partie est une adaptation aux objectifs de cet article de l'une de nos hypothèses de thèse.

44 Natalia Majluf, « Pattern Book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860 », in *Reproducing Nations: The Costume Book in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*, New York, Americas Society, 2006.

épineuse de la présence d'une forte population d'origine africaine dans ces sociétés, dans une période embryonnaire pour le développement plus affirmé des théories raciales. Si l'esclavage est un thème foncièrement caractéristique de la société brésilienne tout au long du XIX^e siècle, on constatera que ce type de production visuelle argentine met en évidence des aspects opaques dans l'histoire de ce pays concernant les populations afro-argentines.

En partant de cette perspective, on constate que dans le corpus analysé dans cet article, la figure du personnage noir associée à l'attribut d'un objet qui a la fonction de décrire visuellement le métier ou l'activité professionnelle du personnage développe un discours visuel sur la place occupée par ces groupes sociaux dans la réorganisation sociale de ces sociétés. Prenons, à titre d'illustration, quelques éléments autour de la diffusion de ces estampes, spécifiquement dans le cas argentin. Les cahiers de César Bacle et Adrienne Macaire sont très intéressants par rapport à l'organisation matérielle du support⁴⁵. Les six cahiers se structurent à partir d'un axe thématique qui vise à représenter les différents groupes sociaux et leur réseau de sociabilités à Buenos Aires. On constate donc que le premier cahier est intégralement dédié aux populations d'origine africaine, dont les individus sont tous représentés comme des vendeurs ambulants, donc comme des travailleurs citadins qui occupent l'espace urbain. Le deuxième cahier met en scène d'autres catégories sociales populaires et basses, mais les personnages ont tous la couleur de peau claire et d'après leur représentation physiologique, ils peuvent être lus comme des personnages blancs. Le troisième est dédié à la *Señora Porteña* (figure 4) et ses habits dans différentes circonstances; le quatrième aux scènes de rue qui mettent en avant le travail d'appropriation en matières premières et nourritures, exercé par des personnages blancs selon les critères évoqués pour le deuxième cahier. Le cinquième cahier présente une tonalité satirique en ce qui concerne une habitude des dames de la haute société et leur usage du *peinetón*, un type d'ornement féminin pour les cheveux très en vogue dans cette période. Enfin, le sixième cahier se rapporte également à des scènes de rues avec les pratiques culturelles les plus diverses d'une population figurée également comme populaire.

La facette matérielle de la production de l'atelier *Rivière & Briggs* est tout autre. On a connaissance, dans les collections iconographiques de la bibliothèque nationale brésilienne, uniquement d'un ensemble des feuilles volantes attribué

45 *Bacle y Cia*, Alejo Gonzales Garaño (éd.), *Trages y Costumbres de la provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Viau, 1947 (la collection est de 1833-1835).

aux deux lithographes, que l'on classifie comme étant la première phase de l'œuvre lithographique de Briggs (ca. 1832-1836). Le format de la feuille volante est en fait l'un des supports majeurs de la lithographie artistique brésilienne dans les années 1830. C'est justement ce choix matériel qui enlève la stabilité organisationnelle de l'ensemble des estampes, particulièrement en ce qui concerne l'étude du contexte de production. Par cet aspect parcellaire, la présence des feuilles volantes des débuts des années 1830 attribuées à Briggs ne permet pas d'analyse sûre des réseaux de leur diffusion. Cela dit, au contraire des séries argentines de la période, ces estampes montrent la prédominance de la thématique de représentation touchant les personnages noirs, ce qui est tout à fait logique si l'on considère le rôle majeur de Rio de Janeiro en tant que plateforme du commerce esclavagiste, en contribuant ainsi pour le maintien de l'institution dans l'empire ainsi que de la traite transatlantique jusqu'aux environs de 1850⁴⁶. Il est donc intéressant de souligner comment l'un et l'autre personnage noir sont représentés dans les deux productions.

Les six figurines de Bâcle-Macaire sont toutes représentées comme des vendeurs et vendeuses ambulants de différents artefacts. Il y a un soin dans la représentation des habits, ce qui semble logique d'après le titre de la série (*Trages et costumbres*) qui met en évidence les façons de s'habiller typiques des populations *porteñas* à cette période. Les personnages ont également pour attributs des objets qui signifient visuellement leur fonction, renforcée par le titre de l'estampe et par le cri probablement énoncé par le vendeur en question. Les feuilles volantes de Briggs sont relativement semblables dans leurs aspects formels, à l'exception du soin dans la représentation des vêtements et l'aboutissement technique et stylistique du lithographe brésilien qui est bien inférieur à son autre « argentin ». L'objet est l'élément majeur de composition du personnage qui est associé à sa fonction productive dans la société urbaine brésilienne, puisque la série ne donne pas d'indication spatiale particulière.

L'organisation thématique de l'œuvre de Bâcle-Macaire met en évidence l'établissement de catalogage social qui anime le style *costumbrista*. Chaque cahier, dédié à un groupe social et ses pratiques socio-culturelles, fonctionne comme un répertoire visuel sur cette société⁴⁷. Ce qui attire notre attention dans ce choix organisationnel, qui suppose possiblement une sélection parmi la diversité de groupes culturels qui composent cette société, c'est une tendance à la

46 Ynaê Lopes dos Santos, « Global porque escravista: uma análise das dinâmicas urbanas do Rio de Janeiro entre 1790 e 1815 », *Almanack*, n° 24, 2020, p. 4.

47 Dorde Cuvardic García, *op. cit.*

« sectorialisation » de ces groupes sociaux. On voit donc à cette période qu'il n'y a pas forcément un effacement des populations afro-argentines, puisque tout un cahier, d'ailleurs le premier, leur est dédié. Toutefois, celles-ci restent cantonnées à une fonction productive spécifique, la vente ambulante, et leur typification dans la figure du crieur et de la crieuse leur enlève la possibilité d'être placée en tant qu'occupant du territoire urbain, à la différence des tendances exprimées dans l'œuvre de Vidal dans les années 1820 (figure 3). Autrement dit, à l'exception du troisième cahier dans lequel l'on voit figurer la *Señora Porteña*⁴⁸ (figure 4), qui est accompagnée d'un jeune garçon ou d'une jeune femme, tous les deux noirs, dans tous les autres cahiers, il n'y a pas d'autres personnages d'origine africaine.

Cette invisibilité des personnages noirs au-delà du premier cahier est avérée même dans les ensembles qui mettent en scène le travail et l'occupation de cet espace par les autres groupes sociaux des strates sociales basses, mais ayant la tonalité de la peau claire. Les lectures possibles de cette organisation matérielle pour la diffusion et la commercialisation des séries mettent en lumière un manque d'intégration (réelle ou imaginaire) entre les deux groupes ethnico-raciaux dans l'espace public de Buenos Aires. Les personnages noirs, « ségrégués » dans le premier cahier, se montrent comme des allégories de la visibilité sociale voulue pour les populations urbaines afro-argentines. C'est un aspect visuel contradictoire néanmoins, comme s'il était possible que ces individus, archétypés comme des vendeurs ambulants, soient présents dans cette société, mais qu'ils ne soient jamais visibles sur l'espace public de la ville en vendant leurs articles, notamment dans les deuxième et cinquième cahiers qui développent également le thème du travail sur l'espace urbain. Autrement dit, il y a dans la « sectorialisation » des types dans les cahiers des Bâcle-Macaire une sorte de démarche volontaire ou inconsciente d'extraire les populations noires des réseaux de sociabilité en les plaçant dans la galerie des types presque folkloriques, si l'on retient le soin dans la représentation de leurs habits.

48 Les deux figures de la dame de Buenos Aires (*Señora Porteña - por la mañana*; *Señora Porteña - traje d'iglesia*) mettent l'accent sur la façon de s'habiller des dames de la haute société *porteña*. La présence des deux personnages noirs dialogue avec une pratique recourante dans la représentation du Noir dans les arts visuels européens du XVIII^e siècle, dans lequel l'aristocratie européenne (notamment celles française et britannique) montre comme attribut de composition des portraits des femmes accompagnés d'un personnage noir, symbole des jeux politiques dans l'entreprise coloniale et esclavagiste de deux couronnes, voir Anne Lafont, *op. cit.*

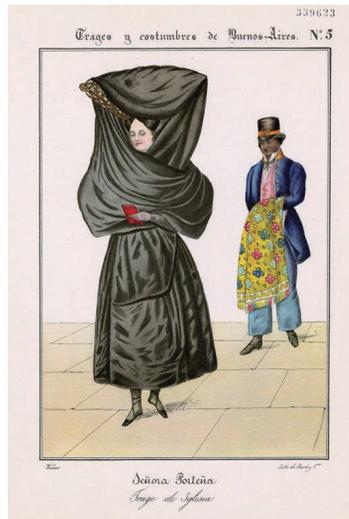


Figure 4 César Hipólito Bâcle, Adrienne Pauline Macaire, Señora Porteña, Traje de Iglesia, fac similé de la lithographie, col., 1833, Bibliothèque nationale de l'Argentine.

La représentation des populations afro-brésiliennes dans les estampes de Briggs et Rivière est relativement différente. Il y a certes la prédominance du type social du travailleur noir citadin, parmi lesquels les vendeurs ambulants et les *quitandeiras* (les femmes marchandes) sont prédominants. Toutefois, on constate la présence d'autres personnages noirs caractérisés au-delà de la simple fonction productive, notamment le prêtre, le marin et le joueur de *marimba* (un instrument d'origine africaine), les musiciens, entre autres. Ce dernier thème est symbolique de la visibilité des populations afro-brésiliennes, à la différence des afro-argentines dans l'œuvre de Bâcle-Macaire. Le modèle de représentation de la procession du Saint Esprit est très prolifique dans l'iconographie *brasiliiana*. Les compositions, indépendamment de leur support technique, du style et du talent artistique du producteur, montrent la même structure : un groupe de musiciens noirs qui accompagne un personnage blanc dont les habits indiquent qu'il s'agit d'une haute figure sociale, celui-ci porte un étendard de sa fraternité religieuse, le groupe de personnages est placé dans les rues d'une ville. Ces images développent visuellement la pratique culturelle et religieuse relative à la semaine de Pentecôte. Ces processions sont normalement organisées autour de bandes de musiques, composées de joueurs d'origine africaine (dont une grande majorité a le statut d'esclaves) qui accompagnent

l'Empereur du Saint Esprit, représenté dans les images comme un personnage blanc qui porte l'étendard (figure 5)⁴⁹.

Ce modèle très partagé met en lumière l'aspect performatif des réseaux de sociabilités dans l'espace urbain des villes brésiliennes par le biais de leur représentation visuelle⁵⁰. Le personnage noir est largement « hypervisibilisé » dans ces scènes de rues, mais lorsqu'il est question de l'associer aux personnages blancs, une hiérarchie raciale (Blancs, Noirs, métisses) et statutaire (esclave, affranchi et libre) s'inscrit pour rendre visible les rapports dans cette société esclavagiste. En d'autres termes, le personnage figuré comme étant Noir est invariablement au service des Blancs. Certes, la prééminence des scènes de sociabilité des villes brésiliennes, notamment de Rio de Janeiro dans la période, est un fait qui se justifie dans une analyse historique. Celle-ci montre la croissance exponentielle des populations d'origine africaine dans la ville due à l'augmentation du volume de la traite transatlantique⁵¹ et la capitalisation de Rio de Janeiro⁵².

Il convient toutefois d'éviter la projection des facteurs extérieurs sur les images. Ainsi, outre les caractéristiques visuelles et socio-historiques qui séparent les deux œuvres lithographiques, quels sont les points de contacts entre elles en ce qui concerne la représentation des personnages noirs ? La réponse saillante à cette interrogation est la définition majoritaire du personnage noir à partir de sa fonction productive. Ainsi, même si dans les séries brésiliennes, il y a quelques estampes qui mettent en lumière les pratiques culturelles (religieuses et de loisir) des groupes sociaux d'origine africaine, elles sont minoritaires face à la majorité évidente d'estampes sur le thème du travail. Ou encore, dans les cahiers argentins, même si ce thème est exploité pour représenter des travailleurs qui ne sont pas d'origine africaine, l'aspect partagé par les deux œuvres pour l'élaboration de la figure du personnage noir, appréhendé quasi exclusivement à partir de sa fonction productive, amorce indubitablement un discours sur la place octroyée à ces populations d'origine africaine dans la réorganisation sociale de ces territoires.

49 Voir la description textuelle et l'aquarelle du même thème de l'artiste français Jean-Baptiste Debret dans Julio Bandeira, Pedro Corrêa Lago, *Debret e o Brasil, obra completa*, Rio de Janeiro, Capivara, 2009, p. 161.

50 Daniel Dubuisson, « Contribution à une anthropologie des cultures visuelles », in Daniel Dubuisson et Sophie Raux (eds.), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Les presses du réel, 2015, p. 30.

51 Ynaé Lopes dos Santos, « Global porque escravista... », *op. cit.*

52 Kirsten Schultz. *Tropical Versailles. Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro*, New York, London, Routledge, 2001, p. 121.

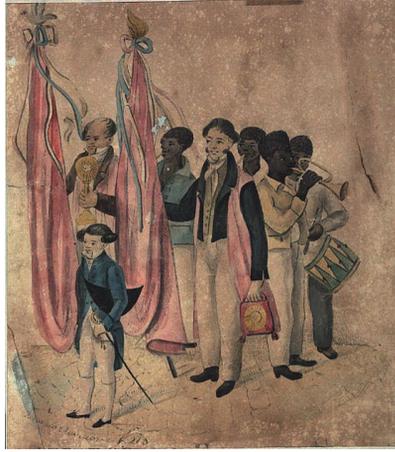


Figure 5 Frederico Guilherme Briggs, Edouard Rivière, sans titre (procession religieuse), lithographie, col. 1832 ca., Fundação Biblioteca Nacional, version numérique BnDigital.

Il ne s'agit pas non plus de n'importe quel domaine du travail, à l'instar de la plantation qui est l'un des modèles recourant de l'imagerie de l'esclavage atlantique et très visible dans l'imagerie latino-américaine ainsi que celle caribéenne. Les personnages noirs sont représentés comme des travailleurs citadins. La représentation du travail urbain est un thème très récurrent dans la culture visuelle occidentale, que dans le contexte des sociétés latino-américaines, est réadaptée à travers de nouvelles formes, associées aux populations locales. Les productions culturelles qui représentent les classes populaires urbaines se fondent souvent sur une démarche d'apprivoisement et de contrôle disciplinaire de pratiques de ces groupes sociaux⁵³. Dans le cas spécifique des cultures européennes, l'émergence de ce type de représentation accompagne le processus de modernisation de ces sociétés représentées principalement par l'urbanisation d'un côté et par la spécialisation du travail, de l'autre⁵⁴. Le recours à ce type de représentation visuelle dans le cadre des sociétés latino-américaines dans une période qui marque la volonté de construire les identités des groupes sociaux avec les émancipations politiques pour horizon, se fonde également sur le désir de construire une visualité des centres urbains latino-américains basés

53 Kari Soriano Salkjelsvik, Andrea Castro, « Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo XIX », *Decimonónica*, vol. 15, n° 2, [En ligne], 2018, p. 29-47.

54 Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1962, p. 200-216.

sur cette idée de modernité. Mais, comment donc les formes à la fois similaires et contrastantes des figures du travailleur noir dans ces deux œuvres mettent en lumière les discours à propos de la modernité, ou en tout cas le désir de modernisation, qui traverse ces sociétés ?

La représentation du travailleur citadin noir : la visualité des populations noires urbaines disciplinées

Les scènes *costumbristas* de Bâcle-Macaire et de Briggs sont les images qui composent ce vaste corpus iconographique sud-américain du début du XIX^e siècle. Les modèles de représentation sont tellement partagés que l'œil non averti pourrait prendre pour brésilienne une scène qui est argentine, pour péruvienne, une autre qui est en fait chilienne et ainsi de suite. « Las costumbres ne se inventam, se copian⁵⁵. » Certes, les formes brésiliennes ont la prérogative de mettre en évidence la forte et quasi exclusive présence d'une population urbaine d'origine africaine, alors que les images des pays hispanophones présentent une hétérogénéité ethnico-culturelle bien plus visible. Les formes brésiliennes semblent toujours un peu en décalage formel avec les cultures visuelles voisines. Briggs est celui qui s'approche davantage de la culture visuelle régionale par rapport aux autres producteurs de l'imagerie brésilienne de la période, qui sont pour la plupart des Européens.

La circonscription de l'identité visuelle de ces personnages à leur fonction productive dans ces sociétés crée un horizon restreint de leur participation dans la réorganisation sociale de ces territoires. À cette période, il ne s'agit pas d'invisibiliser leur présence comme il arrivera par la suite avec une affirmation plus développée à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle des théories raciales. Cela s'explique par le processus encore en cours des abolitions dans l'espace atlantique, de même que l'amorce des interrogations sur les retombées négatives de l'institution esclavagiste, particulièrement celles qui touchent à une forte présence d'origine africaine perçue de plus en plus comme nuisible aux projets eugéniques des élites locales. Dans les années 1830 et d'une façon générale, ces questions ne sont encore qu'à un état embryonnaire de développement. On a démontré en partant de cette analyse iconographique et visuelle qu'il s'agit de cantonner ces populations d'origine africaine à un rôle précis dans les nouveaux cadres sociaux.

55 Eugenio Díaz, cité par Natalia Majluf, *op. cit.*, p. 15.

Dans le corpus analysé, la figure du travailleur noir citadin laisse apparaître au-delà du pittoresque de ces figures une démarche de normalisation ainsi que l'établissement d'un répertoire visuel. Autrement dit, la représentation de ces figures par le biais des attributs d'identification : façon de s'habiller, traits physiologiques, positions du corps, mais principalement l'objet qui fonctionne comme une allégorie visuelle de leur fonction productive, inscrit ces images dans une pratique empirique, prétendument objective vis-à-vis des caractéristiques de ces populations⁵⁶. Si les premiers aspects sont partagés par toutes les figures visuelles, la délimitation univoque de leur identité par l'objet qui symbolise leur fonction productive est majoritairement associée à la figure du Noir. Ainsi, l'esthétique du *Costumbrismo* se renouvelle dans cette culture visuelle ayant pour fondement énonciatif de définir, catégoriser et classer les places sociales de chacun de ces groupes sociaux.

Les formes exprimées par l'œuvre de Bâcle-Macaire et *Rivière & Briggs* sont logiquement diverses. Dans la première, il y a une sectorialisation des groupes sociaux dans chaque ensemble qui catégorise, classe et propose une place fortement identifiable pour chacun d'entre eux. La formation discursive qui permet cette lecture est visible dans le sixième cahier. Dans celui-ci, les estampes mettent davantage l'accent sur les scènes de rues, dans lesquelles les personnages noirs sont absents, comme évoqués auparavant. Notre lecture se base également sur la mise en parallèle de ces scènes *costumbristas* avec celles réalisées par et pour les Européens, dans lesquelles les scènes de rues sont ponctuées par un nombre très hétérogène de groupes ethnico-raciaux divers. Il n'est pas question de tomber dans un certain anachronisme méthodologique en essayant de vérifier la réalité tangible derrière des productions artistiques. Ce que l'on cherche à mettre en évidence, c'est le fait que la disparition ou la focalisation de certaines catégories sociales porte en elle-même des éléments discursifs à propos des changements de mentalité vis-à-vis des valeurs que l'on attribue à ces groupes sociaux.

L'œuvre de Briggs joue plutôt sur le rôle de la visibilité performative sociale et iconographique⁵⁷, fondée sur une structure hiérarchique qui va du personnage blanc au Noir esclavagisé, en passant par les personnages noirs/métisses, libres et/ou affranchis. Il s'agit donc d'une hiérarchie qui a trait au statut social (libre/affranchi/esclave) et couleur de peau (Noir, Blanc, métisse). Il pourrait être question d'une stratégie basée sur l'impossibilité d'effacer ou de sectorialiser la plus grande partie des populations urbaines de villes brésiliennes de la période,

56 Natalia Majluf, *op. cit.*

57 Daniel Dubuisson, *op. cit.*

principalement celles de Rio de Janeiro. Il faut donc non seulement encadrer les pratiques de ces populations⁵⁸, mais les discipliner en laissant implicite la possibilité de leur intégration à condition qu'elles occupent cette place hiérarchiquement attribuée. Ces tendances qui sont embryonnaires dans les feuilles volantes fabriquées aux alentours des années 1832 et 1836, seront réaffirmées de façon plus évidente dans les séries *Costumes Brasileiros* (1840-1841) et *The Brazilian Souvenir – a Selection of Most Peculiar Costumes of Brazil* (ca. 1846).

Briggs commence à peine son parcours de lithographe dans les débuts des années 1830 alors que Bâcle a une longue expérience derrière lui. Ces aspects montrent le caractère embryonnaire de l'œuvre de Briggs par rapport à l'aboutissement technique et artistique de celle de Bâcle-Macaire. En revanche, malgré les voies formelles tantôt distinctes tantôt similaires entreprises par ces œuvres, la figure du travailleur noir apparaît comme le symptôme de la réorganisation sociale qui vise à attribuer une place spécifique et rigide à chaque groupe social. On pourrait évoquer aussi l'écartement des populations indigènes de l'espace urbain qui est un autre signe de cette modernisation fondée sur l'exclusion de certaines catégories sociales du concept. Il va de soi que cet effacement des groupes autochtones rend possible leur mythification dans le processus de fabrication de l'histoire nationale, des aspects qui n'ont cependant pas pu être abordés dans cet article.

Conclusion

Dans le contexte immédiat à la suite des processus d'indépendances sud-américaines, parmi lesquels le Brésil occupe une place très singulière avec l'instauration d'un régime monarchique, il convient toutefois de mettre en avant l'aspect partagé entre ces sociétés qui commence à cette période : celui d'agrèger les identités fragmentées selon plusieurs aspects (culturels, ethniques, linguistiques, territoriales, entre autres)⁵⁹, héritées des sociétés coloniales. Toutefois, les nouvelles tendances autour des études du *Costumbrismo* latino-américain supposent le dépassement de cet axe univoque de formation des identités nationales pour l'appréhension des productions culturelles et artistiques en Amérique latine au XIX^e siècle au profit de l'analyse du processus de modernisation paradoxal de ces

58 Ynaé Lopes dos Santos, « Global porque escravista... », *op. cit.*

59 Stuart Hall, « The Question of Cultural Identity », in Stuart Hall, David Held, Anthony G. McGrew (dir.), *Modernity and its Futures*, Cambridge, Polity Press, Open University Press, 1992.

sociétés⁶⁰. Par-là, il convient de mettre en lumière le concept de « modernisation conservatrice⁶¹ », selon lequel le manque de rupture avec les structures coloniales, notamment l'esclavage, la propriété agro-exportatrice et l'exploitation prédatrice du territoire ainsi que des populations sur places (autochtones, afro-latino-américaines), fait qu'il y a une démarche de modernisation « possible » dans ces sociétés, menées majoritairement par des élites locales, guidées par la volonté d'obtenir une validation culturelle de la part des instances européennes⁶².

Cet article s'est donc proposé d'aborder cette démarche de modernisation à partir de deux sociétés culturelles et ethniquement hybrides⁶³, qui commencent justement à redouter cet aspect de leur structure, à partir de la visualité des populations afro-sud-américaines figurées visuellement comme disciplinées. Les images du travail et des travailleurs ne sont jamais anodines et constituent toujours implicitement un discours sur la valeur attribuée aux classes populaires et productives à l'intérieur d'un imaginaire culturel⁶⁴. Ainsi, les figures visuelles du travailleur noir citadin discipliné, soit par une sectorialisation de son occupation de l'espace urbain ainsi que par son inscription dans une galerie de types sociaux « folkloriques ». Ou encore, par une attribution hiérarchique de sa place sociale. Les deux démarches limitent ce personnage à son unique fonction productive. Ces tendances visuelles autour de la figure du travailleur citadin noir servent de relais à l'aspect pédagogique et l'intention civilisatrice du *Costumbrismo* latino-américain au XIX^e siècle⁶⁵. La figure du travailleur noir fonctionne donc comme une allégorie visuelle qui indique la démarche entreprise par ces élites locales (généralement métisses elles-mêmes) pour discipliner ses populations plus basses afin de leur intégrer dans le monde « civilisé ». Plus particulièrement, il s'agit d'une vision hégémonique sur les populations afro-sud-américaines qui sont placées de façon inexorable dans la position radicale de l'Autre et donc, en quelque sorte, exclues de ce projet national qui formule un « Nous » fantasmé comme ayant les traits de l'Européen.

60 Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon (dir.), *op. cit.*

61 À ce propos, voir José Maurício Domingues, « A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil », *Dados*, vol. 45, n° 3, [en ligne], 2002, p. 459-482.

62 Roberto Schwarcz, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Duas Cidades, 1981. p. 13-28.

63 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Miguel Hidalgo (México), Grijalbo, 1989, p. 14-15.

64 Kari Soriano Salkjelsvik, Andrea Castro, *op. cit.*

65 Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon (dir.), *op. cit.*, p. 26.