



HAL
open science

La visualité de l'esclavage urbain dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro : le cas des lithographies de Frederico Briggs (1820-1850)

Carla Francisco

► **To cite this version:**

Carla Francisco. La visualité de l'esclavage urbain dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro : le cas des lithographies de Frederico Briggs (1820-1850). Art et histoire de l'art. Aix Marseille Université (AMU), 2022. Français. NNT : 2022AIXM0102 . tel-04696828

HAL Id: tel-04696828

<https://hal.science/tel-04696828>

Submitted on 13 Sep 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix Marseille Université
le 11 mars 2022 par

Carla Francisco

La visualité de l'esclavage urbain dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro. Le cas des lithographies de Frederico Briggs (1820-1850)

Discipline

Études romanes

Spécialité

Portugais

École doctorale

355 Espaces, Cultures et Sociétés

Laboratoire/Partenaires de recherche

Institut des Mondes africains (IMAF)

CNRS (UMR 8171)

IRD (UMR 243)

• **Composition du jury**

- Hebe MATTOS Présidente du jury
- Universidade Federal de Juiz de Fora
- José PESSOA Rapporteur
- Universidade Federal Fluminense
- Maria Fernanda BICALHO Examinatrice
- Universidade Federal Fluminense
- Carlo CELIUS Examineur
- CNRS/IMAF
- Henri MÉDARD Directeur de thèse
- AMU/IMAF
- Ernestine CARREIRA Co-directrice de thèse
- AMU/IMAF
-
-
-

Affidavit

Je soussigné, Mme. Carla Francisco, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de M. Henri Médard et de Mme. Ernestine Carreira, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Aix-en-Provence, le 20 novembre 2021

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'C. Francisco', with a horizontal line extending to the right.

Affidavit

I, undersigned, Carla Francisco, hereby declare that the work presented in this manuscript is my own work, carried out under the scientific direction of Henri Medard et Ernestine Carreira, in accordance with the principles of honesty, integrity and responsibility inherent to the research mission. The research work and the writing of this manuscript have been carried out in compliance with both the French national charter for Research Integrity and the Aix-Marseille University charter on the fight against plagiarism.

This work has not been submitted previously either in this country or in another country in the same or in a similar version to any other examination body.

Aix-en-Provence, the 20th November 2021

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'C. Francisco', with a horizontal line extending to the right.

Résumé

Ce travail de thèse se penche sur la visualité de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro par le biais de l'analyse de la représentation visuelle de l'esclave qui occupe l'espace public de cette ville. Cet objectif analytique est abordé à partir de la production du lithographe brésilien Frederico Guilherme Briggs (1813-1870). L'étude de cas, qui concerne les estampes produites par les ateliers de Briggs, des années 1830 jusqu'à la fin de la décennie 1840, a trait, en premier lieu, à la volonté d'éclairer des aspects méconnus autour de la personnalité artistique de ce lithographe. Une deuxième dimension en lien étroit avec ce choix analytique se réfère à la période d'activité de Briggs qui correspond aux premières décennies de l'Empire du Brésil (1822-1850). Il s'agit de la période charnière dans l'élaboration de l'État national, symbolisé dans cette recherche par la construction de la culture et des arts brésiliens. Ces années ont également été marquées par une augmentation exponentielle de la demande de main-d'œuvre captive, stimulée par la croissance de l'industrie du café et favorisée par l'expansion de la traite transatlantique des esclaves vers le Brésil pour laquelle de nombreuses personnes ont été déportées d'Afrique vers Rio de Janeiro.

L'objectif analytique est déployé à partir d'un corpus de documents visuels élaborés à travers la lithographie. Le recours à cette technique demande l'étude de l'invention et du développement de ce procédé dans la culture visuelle atlantique, principalement par rapport au renouvellement des arts graphiques. Pour comprendre l'association entre cette nouvelle technologie de reproduction d'images et le thème visuel de l'esclavage urbain brésilien, la problématique de la thèse met en évidence les événements socio-historiques liés à la construction des milieux des arts visuels brésiliens ; l'étude de la personnalité sociale et artistique de Frederico Guilherme Briggs au sein d'un réseau d'artistes de différents horizons ; enfin, nous abordons le thème de l'esclavage dans les arts graphiques de Rio de Janeiro par le biais du concept de visualité.

Mots-clefs : culture visuelle atlantique, visualité, lithographie, Frederico Guilherme Briggs, esclavage urbain, XIX^e siècle, Rio de Janeiro, Empire du Brésil.

Abstract

This thesis examines the visual representation of urban slavery in Rio de Janeiro and of enslaved people who occupied public space in the city. The material of the analysis is the work of the Brazilian lithographer Frederico Guilherme Briggs (1813-1870) and particularly the prints produced by Briggs's workshops between the 1830s and the late 1840s. This case study sheds light, first, on little-known aspects of the lithographer's artistic persona. Second, it explores Briggs's activity during the first decades of the Empire of Brazil (1822-1850). These decades were a crucial period in the formation of the national state, especially with regard to Brazilian culture and arts. They were also a time of exponential increase in demand for captive labour, driven by the growth of the coffee industry and enabled by the expansion of the transatlantic slave trade to Brazil, through which many people were taken from Africa to Rio de Janeiro.

In order to analyse a corpus of visual documents produced by the technique of lithography, it is necessary to study the invention and development of this art form within Atlantic visual culture, particularly in relation to new techniques of cheap, large-scale production in the graphic arts. Seeking to elucidate the relationship between lithography, at that time a fairly new technology for reproducing images, and the visual subject matter of Brazilian urban slavery, this research highlights the socio-historical construction of the milieus associated with national visual arts; the social and artistic persona of Frederico Guilherme Briggs within a network of artists; and the theme of slavery in the graphic arts of Rio de Janeiro through the concept of visuality.

Keywords: Atlantic visual culture, visuality, lithography, Frederico Guilherme Briggs, urban slavery, XIXth century, Rio de Janeiro, Empire of Brazil.

Resumo

Esta tese examina a forma como a escravidão urbana no Rio de Janeiro é representada visualmente através da figura do escravo cidadão que ocupa o espaço público desta cidade. Este objetivo analítico é abordado a partir da produção do litógrafo brasileiro Frederico Guilherme Briggs (1813-1870). O estudo de caso, que diz respeito às estampas produzidas nas oficinas de Briggs entre 1832 ca. até 1850, tem por fundamento esclarecer aspectos opacos em torno da personalidade artística deste litógrafo. Uma segunda dimensão estreitamente relacionada a esta escolha refere-se ao período de atividade de Briggs, o qual corresponde às primeiras décadas do Brasil Império (1822-1850), que constituem não apenas um momento crucial para a consolidação do Estado nacional, especialmente para a construção da cultura e das artes brasileiras. Este período é igualmente marcado pelo aumento exponencial do uso de mão-de-obra escravizada, levando assim ao crescimento do volume do comércio transatlântico de escravos, através do qual muitos Africanos foram deportados para o Rio de Janeiro.

O desdobramento analítico a partir de um corpus de documentos visuais elaborados por meio da técnica da litografia requer o estudo da invenção e o do desenvolvimento desta forma artística na cultura visual atlântica, principalmente no que diz respeito à renovação das artes gráficas. Para entender a associação entre a litografia e o tema visual da escravidão urbana brasileira, esta pesquisa destaca os aspectos históricos relacionados à construção do meio artístico nacional; o estudo da personalidade social e artística de Frederico Guilherme Briggs dentre uma rede de artistas; e finalmente, propomos uma análise iconográfica e visual do tema da escravidão nas artes gráficas do Rio de Janeiro através do conceito de visualidade.

Palavras-chaves: cultura visual atlântica, visualidade, litografia, Frederico Guilherme Briggs, escravidão urbana, século XIX, Rio de Janeiro, Brasil Império.

Remerciements

Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse argamassa de outras vidas. Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás.

Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Henri Médard, et ma co-directrice, Ernestine Carreira, sans qui cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour. À mon directeur, merci pour son soutien intellectuel et méthodologique, sa disponibilité et sa bienveillance pendant ces six années de travail. À ma co-directrice, merci pour la découverte des études lusophones, pour l'iconographie viatique et pour les opportunités d'intégration comme enseignante dans le système universitaire français. Et merci aux membres de l'IMAF pour leur accueil, leurs travaux et leur amitié.

Je remercie chaleureusement mes deux autres co-directeur et co-directrice informels : José Simões de Belmont Pessoa, qui accompagne la réalisation de cette recherche dès les débuts, toujours disponible et dont la générosité intellectuelle m'a fait découvrir Frederico Guilherme Briggs ; et Adriana Coelho Florent, lectrice infatigable de mes textes, interlocutrice capitale de toutes les étapes de ma recherche. Ce travail a également bénéficié des rencontres enrichissantes avec Anne Lafont, qui m'a reçue à l'Institut national d'Histoire de l'Art (INHA), égarée parmi une masse d'images et m'a aidée à comprendre que ce « chantier » de la représentation du Noir dans les arts devait commencer par une fraction symbolisée dans ma recherche par l'artiste lithographe Briggs ; avec Carlo Avierl Celius qui, par le biais de nos échanges, m'a permis d'affirmer mes choix analytiques ; avec Maria Inez Turazzi qui m'a accueillie à bras ouverts à Rio de Janeiro et a rendu disponible ses études sur les collections *brasiliana* ; avec Ana Maria Mauad, dont les commentaires sur ma communication dans le séminaire présenté au *Laboratório de História oral e da imagem (LABHOI)* à l'Université fédérale Fluminense ont été d'une grande utilité pour enrichir ma sensibilité à l'analyse sérielle ; et Florence Renucci, avec qui les discussions sur l'organisation numérique de mes corpus de recherche m'ont ouvert aux diverses pistes de recherche après la thèse.

Merci également à tous les membres de mes comités scientifiques qui ont contribué par leur lecture et conseils à l'avancement de cette thèse : Laura de Mello e Souza, Catherine Atlan, Maud Saint-Lary. Merci à Cécile Vincenti, sans qui la logistique et le bon avancement administratif de la thèse auraient été fortement impactés.

Merci à toutes chercheuses et tous chercheurs qui se sont rendus disponibles tout au long de six années de travail pour répondre à mes questions et contribuer à l'enrichir grâce à leur point de vue : Carina Infante do Carmo, Claire Bosc-Tiessé, Cyril Isnart, Juliana

Barreto Farias, Maria Fernanda Baptista Bicalho, Nelson Schapochnik, Patricia de Souza Faria, Rita Baleiro et Roquinaldo Ferreira.

Un grand merci à mes collègues doctorants « imafiens » qui m'ont accompagnée dans ce parcours. Mes camarades au sein du conseil du laboratoire : Clothilde Ekoka, Lætitia Chantrait, Sara Panata, Romain Lahaie et Zacharia Bandaogo ; mes collègues de l'IMAF-Aix, Inès de Pasqueron Formmevault et Vanessa Pedrotti, avec qui j'ai amorcé le travail de recherche, lors des ateliers de thèse organisés par notre directeur. Je remercie également mes collègues du département des études portugaises et brésiliennes et leur ouverture dans les innombrables occasions pour le développement de la culture et des études lusophones. Un grand merci à Emilie Boyer pour le cheminement partagé dans l'apprentissage de la diffusion de nos recherches et pour le travail dans la codirection de notre premier ouvrage scientifique. Merci à Felipe Martinez qui, par ses cours au Musée d'art de São Paulo (MASP) et les échanges postérieurs, m'a éveillée à la question du marché de l'art et à l'art contemporain. Merci aux deux artistes contemporains qui m'ont permis de me sensibiliser à la matérialité de ces images et à leur survivance dans la culture visuelle brésilienne : Alberto Pereira et Pierre Lapalu.

Je tiens à remercier mes collègues du *Mark Claster Mamolen Dissertation Workshop, Class of 2020*, à l'*Afro-Latin American Research Institut at Hutchins Center (ALARI)* de l'Université Harvard. Merci particulièrement à Alejandro de La Fuente et à Cary Aileen Garcia Yero dont la critique et les commentaires formulés pour la première version du chapitre sur les types sociaux ont grandement enrichi mon analyse.

J'ai une pensée plus qu'affectueuse pour tous mes amis pour leur soutien académique, émotionnel et psychologique. À Sara Morgadinho Lopes, pour l'amitié luso-brésilienne et les références sur l'analyse du discours ; à Joseph La Hausse de Lalouvière, pour ses commentaires de ma première incursion dans la politique visuelle de l'esclavage, pour ses contributions bibliographiques et pour ses traductions pointilleuses vers l'anglais; à mes chers amis et à mon frère pour leur aide et la présence réconfortante à mes côtés : Claudia dos Santos Geraldo, Fabio Soares da Silva, Giovanna Ganzarolli et Reginaldo Maurício Francisco Júnior.

Par-dessus tout, merci à mes parents, Reginaldo et Josidel, pour me rendre la porteuse de cette mémoire, la constance, l'attention et l'amour de chaque instant. Ils ont su en toutes circonstances soutenir mes rêves. Un merci spécial à ma petite chérie, Lorena, qui a entamé ce chemin avec moi, étant un soutien par son sourire, sa douceur et son amour inconditionnel. Cette thèse est pour vous trois. Elle est aussi la façon par laquelle « je déchiffre les vestiges de tout ce qui est resté dans le passé » en aidant ainsi à construire l'histoire des miens. *Okê arô.*

« Écrire sur le peuple, c'est choisir son camp. »

Daniel Roche, *Le Peuple de Paris*, 1981

« Quizá puede usarse este texto como una ciudad, a la que se ingresa por el camino de lo culto, el de lo popular o el de lo masivo. Adentro todo se mezcla, cada capítulo remite a los otros, y entonces ya no importa saber por qué acceso se llegó. »

Nestor García Canclini, *Culturas híbridas*, 1989

Table de matières

AVANT-PROPOS.....	21
INTRODUCTION	27
PARTIE I – LES MILIEUX ARTISTIQUES À RIO DE JANEIRO AU DÉBUT DES ARTS NATIONAUX (1808-1831) 51	
<i>Chapitre 1 – Les arts et les métiers à Rio de Janeiro (1650 ca.-1816)</i>	57
1.1 L’héritage colonial : les arts à Rio de Janeiro, du XVII ^e siècle à l’arrivée de la Couronne portugaise (1808).....	63
1.2 Une école des arts et des métiers pour le Royaume du Brésil (1816)	82
<i>Chapitre 2 – La figure de l’artiste académique dans la formation des milieux artistiques nationaux à partir de l’exposition des travaux des élèves à l’AIBA (1829) 95</i>	
2.1 La figure de l’artiste académicien dans la fondation de l’Académie des beaux-arts 101	
2.2 Les « arts mineurs » dans le prisme de la formation des beaux-arts brésiliens dans la première moitié du XIX ^e siècle : une réflexion sur le concept d’art populaire 113	
PARTIE II FREDERICO GUILHERME BRIGGS, UN LITHOGRAPHE À RIO DE JANEIRO, 1820-1850.121	
<i>Chapitre 3 – Être un élève dans les premières années de l’Empire du Brésil : le parcours de formation de Frederico Briggs (1820-1833).....</i>	127
3.1 Être un anglo-brésilien : la présence britannique au Brésil à partir du parcours de Frederico Briggs	132
3.2 « Un jeu de garçons pauvres » : les auditeurs libres et l’enseignement technique durant les premières années de l’AIBA (1826-1833).....	144
<i>Chapitre 4 – Être un « national » dans l’Empire du Brésil : Briggs et Lopes de Barros contre le résultat du concours de la chaire de paysage à l’AIBA (1833) ..</i>	167
4.1 Autour de la <i>Requête présentée à Son Excellence le ministre de l’Empire</i> de Briggs et Lopes de Barros	172
4.2 Le discours nationaliste de Briggs et Lopes de Barros dans le « laboratoire de la nation ».....	180
<i>Chapitre 5 – Être un lithographe dans le marché de l’estampe artistique à Rio de Janeiro : les débuts de l’économie visuelle nationale, 1830-1850.....</i>	205
5.1 Une brève histoire de la lithographie dans le monde culturel atlantique	210
5.2 La lithographie : un médium technologique pour le renouvellement de l’objet artistique dans l’économie visuelle atlantique.....	217
5.3 Le marché de l’estampe à Rio de Janeiro (1830-1849) : les thèmes de représentations dans l’émergence de l’économie visuelle nationale	226

5.4	L'album d'estampes ou les feuilles volantes : quels supports de choix pour le thème brésilien dans l'économie visuelle du monde atlantique ?	245
PARTIE III LA VISUALITÉ DE L'ESCLAVAGE URBAIN À RIO DE JANEIRO, 1832-1846		261
<i>Chapitre 6 - La figure archétypique de l'escravo de ganho : un marqueur pour l'élaboration du thème visuel de l'esclavage urbain</i>		271
6.1	Les types dans l'iconographie <i>brasiliana</i> coloniale : le thème des populations coloniales brésiliennes dans une tradition visuelle	280
6.2	L' <i>escravo de ganho</i> en tant qu'archétype visuel des populations captives urbaines dans l'Empire du Brésil.....	299
6.3	La « typification » du personnage noir dans l'imagerie de Briggs.....	306
<i>Chapitre 7 - Un souvenir art à l'Empire du Brésil : une réflexion sur la matérialité et sur l'entité auctoriale de The Brazilian Souvenir</i>		331
7.1	Frederico Briggs : un artiste lithographe notoirement méconnu.....	335
7.2	<i>The Brazilian Souvenir</i> : la réflexion sur la matérialité de l'estampe dans le temps long	341
7.3	<i>Para Inglês ver</i> : un souvenir art dans l'Empire du Brésil ?.....	363
<i>Chapitre 8 - The Brazilian Souvenir : la modernité dans une ville esclavagiste dans l'Empire du Brésil</i>		371
8.1	La visualité de l'esclavage urbain d'après Frederico Briggs : la mobilité de l'esclave et le système de <i>ganho</i>	379
8.2	La modernité paradoxale de Rio de Janeiro : les populations noires disciplinées d'une ville esclavagiste	392
CONCLUSION.....		405
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....		419
ANNEXES		433

Table d'illustrations

Figure 1 – Jacques Arago, A. Maurin (lith.), Châtiments des esclaves (Brésil), 1840 ca.	21
Figure 2 – Alberto Pereira, SuperNanny BR, Lambe de mil oitocentos e 2016, 2016.	24
Figure 3 – Leandro Joaquim, Romaria marítima diante do hospital dos Lázarus, ca. 1780.....	70
Figure 4 – João Francisco Muzzi, Reedificação do recolhimento de Nossa Senhora do Parto (détail), ca. 1789.....	79
Figure 5 – Leandro Joaquim, portrait de d. Luís Vasconcelos e Sousa, ca. 1790.....	79
Figure 6 – Jean-Baptiste Debret, Boutique du cordonnier, 1835	90
Figure 7 – Jean-Baptiste Debret, Boutique du cordonnier, estampe colorée à la main, 1835	90
Figure 8 – Jean-Baptiste Debret, Les Barbiers ambulants, Boutique de barbiers, 1835.....	91
Figure 9 – Fredrico G. Briggs (lith.), sans titre [caricature thème nativiste], lith. col., 1840.	112
Figure 10 A.P.D.G. (att. à), Street Scene in Lisbon, 1826.	137
Figure 11 – Thomas Ender, Kaserne zu Mata Porcos, ca. 1817-1818.	140
Figure 12 – Jean-Nicolas Louis Durand, C. Normand (graveur), Détails des ordres partie 1, planche 7, 1817.....	162
Figure 13 – Jean-Nicolas Louis Durand, C. Normand (graveur), Détails des ordres partie 1, planche 7, 1817.....	163
Figure 14 Lopes de Barros, Frederico Briggs (lith.), Estudante da Escola Militar, lith., 1840.	164
Figure 15 – Frederico G. Briggs (lith.), Funeral do Sete, 1839.....	202
Figure 16 – Victor Adam, Charles Villemin (lith.), Intérieur de l'imprimerie lithographique Lemercier, ca. 1846.....	213
Figure 17 – Charles Joseph Hullmandel, The Art of Drawing on Stone, planche 17 les demi-tons du crayon lithographique.....	221
Figure 18 – Édouard Rivière, O heróe [sic] da Independência, 1832	228
Figure 19 – Annonce type de l'atelier de Victor Larée	234
Figure 20 – Annonce des Panoramas de Ludwig & Briggs et Heaton & Rensburg.....	239
Figure 21 – Pièce de 160 réis de la période de la Régence et du Second Empire (1831-1889)	243
Figure 22 – Rivière & Briggs, L'estampe du Negro de ganho appartenant à la collection Geyer (Museu Imperial), 1832-1836 ca.....	254
Figure 23 – Joaquim Lopes de Barros (del.), Frederico G. Briggs (lith.), L'estampe du preto vendendo doces, collections FBN et IMS, série Costumes do Brasil.....	255
Figure 25 – Abraham Buvelot, Louis Moreau (del.), Heaton & Rensburg (lith.), Rio de Janeiro Pitoresco, 1842, NGA.....	256
Figure 25 – Abraham Buvelot, Louis Moreau (del.), Heaton & Rensburg (lith.), Rio de Janeiro Pitoresco, 1842, FBN	256
Figure 26 – "Typos do Rio de Janeiro", Semana Ilustrada, n. 116, 1863.....	271
Figure 27 – La figure du Preto/Negro de ganho dans l'imagerie des ateliers de Briggs (ca. 1832-1846).	273
Figure 28 – Leandro Joaquim, Pêche à la baleine à Rio de Janeiro, ca. 1780, MHN.....	279
Figure 29 – Albert Eckhout, série avec les huit figures des populations brésiliennes, 1641.	283
Figure 30 – Albert Eckhout, Le Couple africain, 1641, Musée national du Danemark	285

Figure 31 – Albert Eckhout, Le Couple métis (Mameluca e Mulato), 1641, Musée national du Danemark.....	285
Figure 32 – Les figurines de Chafariz d’El Rei (détails)	287
Figure 33 – Anonyme, La fontaine du roi, quartier de Alfama, Lisbonne, ca. 1570-1580.....	292
Figure 34 – Anonyme, Rua Nova dos Mercadores, ca. 1570-1590.....	293
Figure 35 – Carlos Julião, Configuração da Entrada da barra de Goa..., ca. 1779.	297
Figure 36 – Joaquim Cândido Guillobel, Negro Vendedor ambulante tocando berimbau, aquarelle, ca. 1814, Itaú cultural.....	299
Figure 37 – Le vendeur d’eau (Costumes Brasileiros, à gauche) et The Cattle Drivers (Trapeiros) (The Brazilian Souvenir).	302
Figure 38 – Rivière & Briggs (attribué à), Marinheiro et Negro tocando marimba, ca. 1832-1836	307
Figure 39 – Les catégories d’habits dans les types sociaux de Briggs (phases 2 et 3).	309
Figure 40 – Les porteurs de café (phases 2 et 3)	310
Figure 41 – La figure du travailleur gagne-denier chez Eduard Hildebrandt et Debret (détails).	312
Figure 42 – Thomas Ewbank, Coffee-carriers, 1856, British Library.	317
Figure 43 – César Hipólito Bâcle, Adrienne Macaire, El Vendedor de velas, 1836.	318
Figure 44 – Le modèle du transport en cadeirinha de arruar dans les trois phases.	323
Figure 45 – Le modèle du transport en hamac, phases 2 et 3.	324
Figure 46 – Carlos Julião, Cadeirinha de arruar, ca. 1780.	324
Figure 47 – Modèle de meuble de transport à Goa et au Brésil	327
Figure 48 – José Christiano Júnior, Escravos com balaio, ca. 1865, Itaú cultural.	328
Figure 49 – Frederico Guilherme Briggs, détail de Panorama of the City of Rio de Janeiro, 1837.	333
Figure 50 – Ludwig & Briggs, Playing the Marimba (Dansa de Negros), ca. 1846, FBN.	333
Figure 51 – Page de garde (The Brazilian [sic] Souvenir).....	344
Figure 52 – Eduard Hildebrandt, Rua do Ouvidor.	347
Figure 53 – Johann Moritz Rugendas, Victor Adam (lith.), Rue Droite à Rio de Janeiro, 1835.....	348
Figure 54 – Ludwig & Briggs, Blacks Reposing (pretos descansando), The Brazilian Souvenir.....	351
Figure 55 – Eduard Hildebrandt, Zwei Studien eines Afrobrasilianers (personnage noir avec panier).	351
Figure 56 – Eduard Hildebrandt (gauche), Zwei farbige Strassenhändlerinnen ; Ludwig & Briggs, détail Blacks reposing (droite).	352
Figure 57 – Ludwig & Briggs, A Policeman (Permanente), détail du personnage noir en arrière-plan .	352
Figure 58 – Ludwig & Briggs, Selling Fruits (Quitandeira), ca. 1846, FBN.	353
Figure 59 – Eduard Hildebrandt, Marchande de fruits, 1844.....	353
Figure 60 – Abraham Buvelot, Louis Moreau, Heaton & Rensburg (lith.), détail de Rio de Janeiro Pitoresco, 1842.	355
Figure 61 – La figure de la Bahiana (la femme africaine libre), chez Hildebrandt et Ludwig & Briggs	359
Figure 62 – Eduard Hildebrandt, Église Sainte-Rita, 1844.	360
Figure 63 – Modèle de la procession du Saint-Esprit.....	361
Figure 64 – François Auguste Biard, V. Gauchard (lith.) Négresses à Rio de Janeiro, 1862.	375
Figure 65 – François Auguste Biard, L’Abolition de l’esclavage dans les colonies françaises en 1848, 1848.	376
Figure 66 – Rivière & Briggs, Negro Fужôa [sic]	386

Figure 67 – Frederico G. Briggs, Negros que vão levar açoutes [sic].....	388
Figure 68 – Augustus Earle, Capoeira, ca. 1822.	389
Figure 69 – Pierre Lapalu, Gravura atribuída a Frederico Guilherme Briggs, impression giclée, 18 cm × 23 cm, 2013, site de l’artiste.	405

Table des graphiques

Graphique II-1 – Les statuts des élèves de l’AIBA (1827-1833)	146
Graphique II-2 – Les termes de nation/nationalité dans les discours autour du concours de paysage (1833).....	198
Graphique II-3 – Les types d’annonces des ateliers lithographiques (1840-1849)	233
Graphique II-4 – Les catégories des annonces de Briggs (1820-1849).	235
Graphique II-5 – Les lieux de fabrication des albums sur le thème brésilien (1820-1849)	249
Graphique II-6 – Nationalité des producteurs des albums sur le thème de Rio de Janeiro (1820-1850)	250
Graphique III-1 – Les catégories du travail urbain dans les séries d’estampes de l’imagerie Briggs (1832 ca. - 1846)	304
Graphique III-2 – Lieux de production des albums sur Rio de Janeiro à toutes périodes (XIX ^e et XX ^e siècles).	436

Table des tableaux

Tableau 1 – Les lettres autour du concours de l’AIBA (1833) parues dans la presse de Rio de Janeiro (1833-1834).	172
Tableau 2 – Nombre total des annonces parues dans le Journal do Comércio et Diário do RJ (1840-1849).	232
Tableau 3 – Grille de prix de l’estampe artistique à Rio de Janeiro (1840-1849).....	238
Tableau 4 – Les albums et les collections d’estampes fabriquées à Rio de Janeiro, 1840-1859.	249
Tableau 5 – Comparaison des prix des estampes artistiques par type des ateliers Heaton & Rensburg et Ludwig & Briggs (1840-1849).	437
Tableau 6 – Généalogie de la famille de Frederico Guilherme Briggs.	468
Tableau 7 – L’ordre des estampes dans les albums FBN et IMS pour la série The Brazilian Souvenir.	472

Abréviations

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes
AN(Br) – Arquivo Nacional (Rio de Janeiro)
Bi – Brasiliana Iconográfica
BMA – Biblioteca municipal de São Paulo Mário de Andrade (Brésil)
BNDigital – Collection numérisée de la FBN
BnF – Bibliothèque nationale de France
FAMSF – Fine Arts Museum of San Francisco
FBN – Fundação Biblioteca Nacional (Brésil)
IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IMS – Instituto Moreira Salles
MET – Metropolitan Museum of Art
MHN – Museu Histórico Nacional
MNBA – Museu Nacional de Belas Artes
NGA – National Gallery of Australia

Avant-propos

LA MATURATION D'UNE PROBLÉMATIQUE DE THÈSE

What do pictures want¹ ?

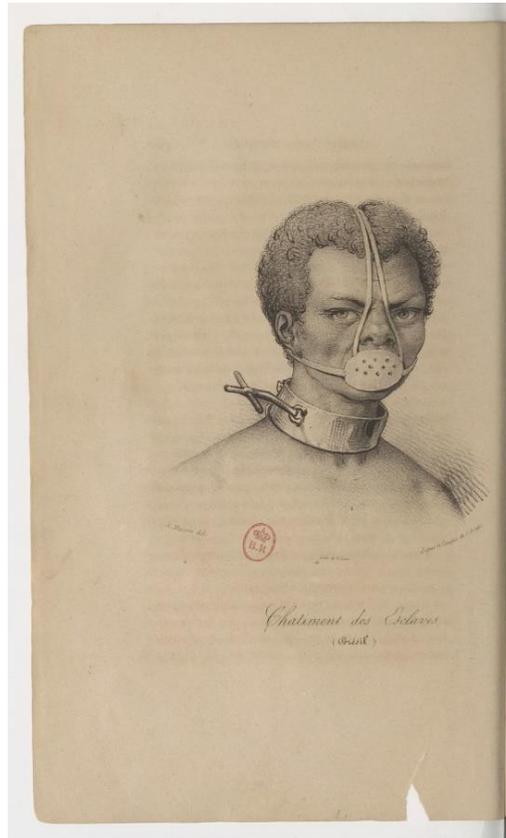


Figure 1 – Jacques Arago, A. Maurin (lith.),
Châtiments des esclaves (Brésil), 1840 ca.

Cette image, largement connue à l'intérieur de la culture visuelle brésilienne, a une existence hors du temps et de l'espace. Lorsque l'on la regarde, particulièrement lors des journées mémorielles du 13 mai, qui évoquent l'expérience ratée de l'Abolition de l'esclavage en 1888² ; ou encore le 20 novembre, date de la mort de Zumbi, chef du

¹ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

² La *Lei Áurea* (la loi en or), promulguée le 13 mai 1888 par la princesse Isabel, abolit l'esclavage au Brésil. Depuis les années 1980, une réflexion menée par les mouvements noirs et soutenue par les nouvelles recherches académiques sur l'esclavage a rendu possible une démarche de révision des cadres qui menèrent à l'abolition. Cette démarche de révision se penche sur les mesures prises par le gouvernement brésilien pour intégrer les anciennes populations esclavagisées dans l'ordre du travail libre dans le début du processus d'industrialisation du pays, notamment dans la période dite post-abolitionniste (1888-1930). Il est un fait accepté aujourd'hui que l'absence totale des mesures politiques visant combler les lacunes laissées par la longue période esclavagiste dans les différents aspects de la vie sociale des Afro-brésiliens est à l'origine du maintien des populations noires dans une place marginale et subalterne, renforçant ainsi les inégalités de race dans la société brésilienne et la persistance du racisme.

quilombo dos Palmares, institué jour de mémoire en 2003 comme le moment pour la réflexion sur la conscience noire brésilienne³ ; personne ne trouve le besoin d'indiquer l'origine de cette image. Les questions autour de sa fabrication ne se posent pas, ni d'ailleurs les objectifs de son producteur, en quel honneur l'a-t-il réalisée ou pour quelles raisons.

Il suffit d'identifier cette image comme en étant celle de Anastácia, ou plutôt dans l'imaginaire qui se rapporte à un catholicisme populaire⁴, celle de la sainte Anastácia. On se la représente en tant qu'un portrait d'une belle jeune femme captive pendant ces temps immémoriaux durant lesquels l'institution de l'esclavage implantait profondément ses racines dans la société brésilienne. Une jeune femme noire, pieuse, pleine de bonté et de douceur et aimée de tous, qui fut sauvagement brutalisée sous les ordres de sa *sinhá*. Sa maîtresse, jalouse de sa beauté, de ses belles dents et de son sourire qui suscitaient chez le maître un intérêt amoureux, l'envoya au pilori en ordonnant au commandeur la mise en place du masque et du collier en fer-blanc, les seuls attributs de figuration d'Anastácia sur l'image. La jeune esclave ne supporta pas un tel traitement et décéda. Elle fut ensevelie dans la propriété même où elle vécut sa vie d'esclave. Longtemps après, lorsque cet événement s'effaça de la mémoire de tous et que les dernières générations d'esclaves ayant connu Anastácia n'existaient plus pour garder sa mémoire vivante, en préparant la terre, on trouva le corps intact d'une jeune femme noire, ce miracle fit d'Anastácia une sainte, la protectrice des gens noirs contre l'iniquité du système esclavagiste⁵.

Telle est la forme par laquelle m'est parvenu ce récit légendaire sur la vie d'Anastácia lorsque j'étais enfant⁶. D'autres versions existent avec plus ou moins de détails⁷, les unes mettant l'accent sur les tortures subies par la jeune esclave ; les autres sur la sainteté d'Anastácia. La diversité de ce récit oral n'est toutefois pas accompagnée de celle concernant l'image matérielle qui représente Anastácia. Peu importe la version de cette histoire, son « portrait » est toujours le même : la tête d'une figure noire aux cheveux crépus très courts, un peu androgyne ; elle porte un masque et un collier en fer-blanc. Le regard du personnage interpelle de façon appuyée celui qui visualise l'image. Celle-ci, je l'ai vue enfant, accrochée au mur parmi d'autres représentations des saints catholiques.

³ *Kilombo*, du kimbundu, définit un groupement fortifié. En langue portugaise, le terme (*quilombo*) se réfère aux communautés fortifiées et organisées socio-politiquement dans lesquelles les esclaves fugitifs trouvent abri, correspond à l'expression française « communautés marron ». *Quilombo dos Palmares* fut le territoire autonome marron le plus organisé politiquement et le plus durable (tout au long du XVII^e siècle) de l'histoire du Brésil. La date de la mort de Zumbi (le 20 novembre 1695), le dernier leader politique des *Palmares*, est considérée par les mouvements noirs comme le jour mémoriel qui porte réellement sur la résistance et la combativité des populations d'origine africaine contre l'esclavage au Brésil. Cette date s'oppose donc à celle du 13 mai, dont la perception sociale est restée attachée à la figure de la princesse Isabel comme la « rédemptrice des Noirs ». En 2003, la loi 10.639 du 9 janvier institue l'obligatorité de l'étude de l'histoire et de la culture africaine et afro-brésilienne dans le cursus de l'éducation nationale. Cette loi préconise également la date du 20 novembre comme le jour de la conscience noire, un moment de réflexion sur la contribution des Africains et sa descendance brésilienne pour l'histoire du pays.

⁴ Voir John Burdick, *Blessed Anastácia : Women, Race and Popular Christianity in Brazil*, New York/Londres, Routledge, 1998. Kelly Hayes, Jerome Handler, « *Escrava Anástacia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint* », *African Diaspora*, vol. 2, n. 1, [En ligne], 2009, pp. 25 – 51.

⁵ John Burdick, *ibidem*, *passim*.

⁶ Voir Monica Dias de Souza, « *Escrava Anastácia e Pretos Velhos : a rebelião silenciosa da memória popular* », in Vagner Gonçalves da Silva, *Imaginário, cotidiano e poder : memória afro-brasileira*, vol. 3, São Paulo, Summus/Selo negro, 2007, pp. 15-42.

⁷ Sur la création du mythe de l'esclave Anastácia, voir Marcus Wood, « *The Museu do Negro in Rio and the Cult of Anastácia as a New Model for the Memory of Slavery* », *Representations*, vol. 113, n. 1, [En ligne], 2011, pp. 111-149.

Ce n'est que bien plus tard, en préparant mon master, que je me suis confrontée encore une fois au « portrait » d'Anastácia. Cette fois, il s'agit cependant du récit de Jacques Arago⁸, dans le premier tome de son œuvre *Voyage autour du monde, les souvenirs d'un Aveugle* (1839-1840). Enrichie de soixante planches illustratives et de notes scientifiques, la deuxième édition du récit de l'artiste et voyageur français me met face à l'image d'Anastácia. En revanche, le titre indique *Châtiment des Esclaves (Brésil)* et les inscriptions textuelles : A. Maurin del. (*delit*, du latin a dessiné), chez la Lithographie de Villain, d'après le croquis de J. Arago (*fig. 1*)⁹.

Le deuxième contact avec cette image a posé les bases de ce qui deviendra ultérieurement la problématique de cette thèse. D'abord, ce fut le constat de la subjectivité que sous-entendait l'acte de voir. En tant qu'expérience vécue dans des contextes très éloignés, le « voir » marquait à la fois la construction du social et se laissait construire par celui-ci¹⁰. Par-là, je prenais conscience que cette image portait des valeurs distinctes lorsqu'elle était vue par une enfant afro-brésilienne dans un contexte intime et familial ou dans une autre situation, celle-ci en rapport à la recherche académique sur l'esclavage. À proprement parler, le *Châtiment des Esclaves*, illustration de l'œuvre d'Arago, n'est pas l'image d'Anastácia. Contrairement à celle-ci, les esclaves auxquels le titre se réfère sont anonymes, n'ont pas d'histoire et leur identité n'est structurée que par leur fonction productive. Par ailleurs, le mot « châtiment » suppose implicitement que le non-respect de cette fonction qui leur est assignée mène inexorablement à leur brutalisation. Cette lecture de l'image émerge à partir de la reconnaissance des outils de torture qui sont apposés comme les seuls traits de caractérisation visuelle de cette figure archétypique de l'esclave puni au Brésil.

En dépit de deux contextes différents de visualisation de cette image, des liens étroits se sont tissés entre eux. Ceux-ci s'expliquent par la place tenue par cette image à l'intérieur de la culture visuelle post-esclavagiste atlantique, plus particulièrement brésilienne. De ce fait, il s'agissait de s'interroger sur les régimes de visibilité (iconographiques et sociaux) hérités de la période esclavagiste qui se constituaient comme un espace de réflexion sur le maintien même de ces formes¹¹. La question la plus poignante touchait la survie de cette image dans la culture visuelle brésilienne. En d'autres termes, si cette estampe a une vie qui dépasse son contexte de production contemporain à la période esclavagiste pour devenir un élément de fabrication de la mémoire de l'esclavage, par quels moyens passe-t-elle d'un contexte à l'autre ? Par quels

⁸ Jacques Étienne-Victor Arago (Estagel, 1790 – Rio de Janeiro, 1855) est un dessinateur, lithographe, journaliste et vaudevilliste qui accompagne le voyageur Claude-Louis de Freycinet dans le tour du monde entrepris par celui-ci en 1817. Les trois récits issus des impressions de ce voyage sont *Promenade autour du monde pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du Roi "L'Uranie" et "La Physicienne", commandées par M. Freycinet* (1822) ; Arago collabore à la publication du récit *Voyage autour du monde... exécuté sur les corvettes de S. M. "l'Uranie" et "la Physicienne", pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820... publié par M. Louis de Freycinet* (1824) ; et rédige tous les souvenirs de ses voyages en quatre tomes : *Souvenirs d'un aveugle. Voyage autour du monde par M. J. Arago...* (1839-1840). Voir les versions numérisées de ces œuvres sur Gallica.

⁹ Jacques Arago, A. Maurin (lith.), *Châtiments d'esclaves (Brésil)*, lithographie, n. b., imprimerie de Villain, 1839-1840, version numérique Gallica.

¹⁰ « [...] voir et être vu participent d'une expérience qui n'est pas simplement "socialement construite", mais qui constitue un moment clé de la construction du social ». Voir W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? : une critique de la culture visuelle*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, p. 8.

¹¹ Élisabeth Cunin, « Postface. Une perspective comparative sur les "sociétés post-esclavagistes" », *Politique africaine*, vol. 4, n. 140, [En ligne], 2015, pp. 83-98.

mécanismes reflète-t-elle les modes de (re)production et de réception des images dans une époque donnée¹² ?

Ces interrogations préliminaires ont posé les jalons de cette problématique de thèse. L'épigraphe de l'introduction fait écho à ces questionnements : *What do pictures want* ? Que veut cette image lorsqu'elle est prise comme « le portrait » d'une figure mythique de la culture populaire afro-brésilienne ? L'image matérielle qui accompagne un récit transmis oralement de génération en génération. Que veut-elle lorsqu'elle représente la punition infligée aux esclaves au Brésil ? L'image qui a pour fonction illustrer le récit d'un artiste français du début du XIX^e siècle qui voyage vers ce territoire colonial. Ou encore, que veut-elle lorsqu'elle devient partie de l'œuvre d'un artiste noir brésilien qui évolue dans les milieux de l'art urbain contemporain ?



Figure 2 – Alberto Pereira, *SuperNanny BR, Lambe de mil oitocentos e 2016, 2016*.

La question énoncée ci-dessus parle d'une troisième reconnaissance avec cette même image. Cette fois-ci, il s'agit de reconnaître Anastácia, ou l'esclave d'Arago, habillée en nounou des quartiers huppés de grands centres urbains brésiliens. Le contexte de visualisation du collage numérique *SuperNanny BR, Lambe de mil oitocentos et 2016* (2016)¹³, de l'artiste brésilien Alberto Pereira, est désormais encadré par un apport conceptuel plus développé¹⁴. Effectivement, la visualisation se fait lors de la réflexion sur les régimes de visibilité sociale et iconographique. L'une coercitive qui cherche à discipliner certains individus en les assignant un lieu social spécifique¹⁵, généralement subalterne ; l'autre militante qui, par le biais d'assemblages de diverses images matérielles, construit de nouveaux sens pour la visibilité sociale des Noirs brésiliens. Là encore, il s'agit de l'estampe de l'œuvre d'Arago qui est récupérée par l'artiste brésilien. À partir d'elle, Pereira réalise un collage numérique qu'il diffuse sur la « galerie

¹² W. J. T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, pp. 23-25.

¹³ Alberto Pereira, *SuperNanny BR, lambe dos mil oitocentos, lambe de 2016*, collage numérique, 2016, site de l'artiste.

¹⁴ Voir Carla C. Francisco, « Corps punis, mémoires meurtries : une mise en récit visuel de l'imagerie de l'esclavage atlantique », *Corps* [dossier « Corps souffrants »], n. 18, CNRS éditions, 2020, pp. 177-186.

¹⁵ John Berger, *Voir le voir. À partir d'une série d'émissions de télévision de la BBC*, trad. de l'anglais par M. Triomphe, Paris, B42, 2014 [éd. anglaise de 1972]. Michel Foucault, « L'œil du pouvoir » (entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot), in Jérémie Bentham, *Le Panoptique*, Paris, Pierre Belfond, 1977, pp. 7-31.

dématérialisée » (fig. 2) de son compte *Instagram* ainsi qu'à travers un *lambe*¹⁶, qu'il colle sur les murs des villes brésiliennes, plus récemment sur ceux du *Museu de Arte do Rio (MAR)*.

La reprise de cette figure de l'imagerie de l'esclavage par Pereira fait partie d'une réflexion plus large entamée par l'artiste sur la représentation du Noir dans la culture visuelle brésilienne. Pereira, en faisant sienne l'image d'Arago dans une autre, développe une critique saisissante de la place de la femme noire dans les sociétés urbaines du Brésil au XXI^e siècle. L'assemblage de la tête d'esclave d'Arago aux vêtements standardisés de la nounou des élites urbaines, crée un discours sur la permanence des pratiques imposées à certains groupes de cette société. Celles-ci entraînent des conséquences majeures sur la condition socio-économique des Noirs brésiliens¹⁷. Engagée non seulement sur la condition sociale des populations noires brésiliennes, mais également envers les arts urbains, la pratique de Pereira m'a poussée à réfléchir plus amplement sur la présence des images fabriquées lors de la période esclavagiste dans la culture visuelle et les arts brésiliens. En effet, les connexions créées entre ces différents contextes de visualisation d'une même image montrent que les politiques du visible liées à cette imagerie impriment sur elles des temporalités diverses¹⁸.

En guise de conclusion à ce bref récit sur la maturation de cette problématique de thèse, il est évident que ma recherche part d'un lieu subjectif qui porte sur la réflexion à propos des régimes de visibilité, sociale et iconographique, des Noirs brésiliens. Le constat sur les différents temps devant la même image a mis en lumière cette lutte conceptuelle entre les pôles du visible et de l'invisible¹⁹ autour du thème de l'esclavage à l'intérieur de cette culture visuelle. Dans une société médiatisée par l'image²⁰, il m'a paru que la focalisation sur la visibilité iconographique mènerait inexorablement à celle sociale. Étant donné que le point de départ de cette réflexion était une image qui, à l'instar de ses auteurs, se déplace dans l'espace, mais également dans le temps, il est devenu essentiel que cette investigation commence par ce que je considère comme les débuts. En d'autres mots, la figure de l'esclave dans l'imagerie fabriquée durant la période où l'esclavage était une institution sociale majeure au Brésil.

¹⁶ Du portugais *lamber* (lécher), *lambe* désigne les collages effectués sur les murs de villes dans le contexte des arts urbains. En anglais, les termes *wheatpaste* ou *paste up*, utilisés en France, désignent ces pratiques.

¹⁷ Nous transcrivons l'entretien et nous le traduisons : « la critique de la nounou, [c'est] d'abord, faire les personnes voir la réalité [des conditions de Noirs], ensuite enlever la chose profane du corps noir. Le *Negro Nobre* (Le Noir noble) [une série de collages qui représentent des personnalités noires brésiliennes selon les codes de la peinture de cour, les portraits de la noblesse, *ndt.*] resignifie la peau noire à l'intérieur de la culture [brésilienne], d'une façon à la fois critique et naïve. Je veux gêner, mais je veux [aussi] que cet impact mène à une ouverture. Je fais peur et je câline en même temps. » Les propos de Alberto Pereira ont été recueillis en 2018 pour la rédaction de l'article sur le thème du châtement de l'esclave dans la culture visuelle atlantique, voir Carla C. Francisco, « Corps punis, mémoires meurtries... », *op. cit.*

¹⁸ Voir Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éd. de Minuit, 2000.

¹⁹ Maxime Boidy, « Luites de représentation, luites de visibilité : notes sur l'iconographie et l'iconologie politiques des dominé-e-s », *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, n. 4, [En ligne], 2017, pp. 1-13.

²⁰ Voir Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1^{re} éd. de 1967].

Introduction

De outra sorte, nunca se animarão os artistas nacionais, a nação dependerá sempre de estrangeiros²¹!

En montrant la civilisation – dans sa manifestation la plus élevée, l'art – égarée au milieu d'une société esclavagiste²².

A. Contexte

Cette thèse est l'aboutissement du projet de recherche intitulé initialement *Une Analyse comparative (textes et images) de la représentation française des Africains et Afro-descendants dans l'espace public de Rio de Janeiro dans l'Empire du Brésil (1822-1889)*. Le terme de représentation comprenait à la fois les récits de voyages et les illustrations de ces récits, ainsi que toute autre imagerie produite par des artistes d'origine française, professionnels ou amateurs. La différence entre les formes et les supports de représentation fondait ainsi la démarche comparatiste de l'analyse telle qu'elle était exprimée dans le titre. Le thème de représentation concernait les formes littéraires et visuelles mettant en scène le personnage d'origine africaine qui serait figuré comme occupant de l'espace public de Rio de Janeiro. En partant de ces éléments, le sujet de thèse impliquait ainsi l'étude de l'espace urbain de cette ville, la représentation non seulement de son paysage, mais aussi celle des scènes de rue occupée par une population caractérisée comme d'origine africaine. Ces aspects étaient pris en considération à partir de la perception française de la présence africaine dans cette ville. En somme, l'objectif de l'analyse consistait donc en l'étude de la manière par laquelle l'observation des rues et du paysage urbain de Rio de Janeiro était par la suite transposée en des formes visuelles ou littéraires.

Dans la première phase de la recherche, l'élaboration de la problématique initiale a mené logiquement à la nécessité de justifier notre choix exclusif pour l'origine française des producteurs. Cette démarche préparait également la constitution d'un corpus de documents représentatif de l'objet analytique. À ce moment-là, l'origine française des producteurs était envisagée en raison du nombre exponentiel de recherches dans les études visuelles brésiliennes qui portent sur la production des artistes français. Ces prémisses se fondaient sur les résultats obtenus lors de la réalisation du master²³ qui nous permettaient de constater le rôle capital joué par l'artiste français Jean-Baptiste Debret en ce qui concerne la culture visuelle du Brésil pendant le XIX^e siècle.

²¹ Nous traduisons toutes les citations en portugais. « Sinon, les artistes nationaux n'auront jamais d'élan, et la nation dépendra toujours des étrangers ! » Frederico Guilherme Briggs, Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Requerimento apresentado ao Exmo. Ministro do Império, par ser presente a S. M. I. C. ». Disponible sur : BnDigital, Hémérothèque, *A Verdade*, n. 239, le 26 octobre 1833.

²² Charles Expilly, *Les Femmes et les mœurs du Brésil*, Paris, Charliery et Huillery éditeurs, 1863, p. 66.

²³ Carla C. Francisco, *Portrait en contraste : les représentations littéraires et iconographiques de la femme noire au Brésil, XIX^e siècle*, mémoire de recherche, Études romanes, Aix-en-Provence, Aix Marseille Université, 2012.

Or, les limites imposées par l'origine française des producteurs ont vite été un obstacle pour la problématique qui se déployait à partir d'une perspective culturelle dont l'enjeu était :

1. D'appréhender les aspects formels autour de la représentation de sujets citadins d'origine africaine qui occupent l'espace public d'une ville brésilienne au XIX^e siècle.

2. De récupérer le contexte socio-historique majeur de l'Empire du Brésil (1822-1889) qu'est l'enracinement profond de l'institution de l'esclavage dans toutes les sphères de la vie sociale dans ce territoire.

3. D'analyser de manière critique comment ces productions culturelles contribuèrent à la consolidation de l'image de Rio de Janeiro comme une « ville esclavagiste²⁴ » dans la culture visuelle du monde atlantique.

Deux questions ont donc émergé à la suite de la définition des enjeux :

- a. Comment aborder les représentations de l'espace public de Rio de Janeiro et sa population comme des énoncés (textuels et visuels) structurés par la subjectivité de l'observateur ?
- b. Comment ces représentations s'articulent pour contribuer à l'élaboration d'un discours sur l'institution de l'esclavage implanté dans un espace urbain ? Cette question tient compte du fait qu'il s'agit de la période d'intensification des formations discursives portant sur l'abolitionnisme dans l'aire culturelle atlantique.

B. La visibilité de l'esclavage urbain dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro : un essai de définition

« Ce n'est pas la ville qui peut profondément être connue par ce type de documentation [iconographique]. Ce n'est pas la ville en soi, mais plutôt *le regard du voyageur* [...]»²⁵, préconise l'historien brésilien Ulpiano Bezerra de Meneses dans son essai fondamental pour l'approche de l'imagerie sur les villes brésiliennes dans les périodes coloniale et impériale. La réorganisation de la problématique de recherche se situe donc sur cette idée d'expérience d'un espace urbain et la perception subjective qui en découle des interactions sociales qui y sont instaurées. En effet, il est devenu évident que le cœur de la problématique n'était pas tant sur l'origine du producteur (la représentation française) ; mais plutôt sur l'articulation autour de la production de cette imagerie et ce qu'elle laissait entrevoir du vécu de cet espace de la part de différents acteurs, comme les deux questions ci-dessus l'énoncent. C'est pourquoi, il convient de mettre en lumière les étapes du déploiement de la recherche à partir des mots-clés conceptuels et méthodologiques qui forment le titre de cette thèse.

²⁴ Voir Ynaê Lopes dos Santos, « Introdução – Escravidão urbana em cidades escravistas », in *Irmãos 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, pp. 1-24.

²⁵ L'auteur souligne. Ulpiano T. Bezerra de Meneses, « Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. », *REVISTA USP* (Dossier « Brasil dos Viajantes »), n. 30, [En ligne], 1996, p. 153.

B. 1. La visualité

Définir le concept de visualité est une tâche difficile, car, en tant que mot-clé opérationnel des études visuelles²⁶, il est traversé par les plus diverses théories et conceptualisations de différentes disciplines qui s'occupent du fait visuel²⁷. Étant plus couramment utilisé dans le contexte des *visual studies*²⁸, ce terme dépasse néanmoins largement l'ascension et l'institutionnalisation de ce domaine disciplinaire dans les contextes anglo-saxons. En effet, ses premières occurrences établissent des ponts entre l'analyse culturelle et celle des visibilités sociales²⁹. Une tentative de définition étymologique s'avère utile. La « visualité » est un mot à la fois polysémique et un néologisme, issu du verbe « visualiser », mais pas encore lexicalisé en français. Il ne s'agit pas de « visualisation », le nom directement dérivé du verbe en question, qui est l'acte de rendre visible (par images matérielles ou mentales) un phénomène qui ne l'est pas³⁰. Ce n'est pas non plus la « visibilité » du même champ sémantique qui est la « possibilité pour un objet d'être perçu par le sens de la vue, possibilité pour l'œil de percevoir³¹ », par extension une chose non matérielle qui se manifeste à la perception, à l'esprit. Le terme de visualité, exprimé dans le titre de cette recherche et autour duquel s'est développée notre problématique, ne coïncide pas avec ces deux définitions, même si elles aident également à circonscrire l'objet analytique. Étant donné que ce mot appartient à la famille des noms dérivés du verbe visualiser, la visualité suppose une polarité entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, à l'instar de deux autres définitions des mots appartenant au champ sémantique de ce verbe. Bien que la visualité, dans sa forme de « mot-clé » conceptuel, suscite différentes définitions et applications, elle se rapporte générale et étroitement aux notions de spectacle, d'observation, de vision et de reconnaissance³². Dans le cadre des *visual studies*³³, la visualité se place au pôle opposé du terme de vision, même si quelques liens subtils les mettent en corrélation :

Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference the terms signals a difference within the visual [...] many differences, among how we see, how are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein³⁴.

²⁶ Voir Maxime Boidy, *Les Études visuelles*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

²⁷ Voir l'introduction de Daniel Dubuisson, Sophie Raux (dirs.), *À perte de vue, les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les Presses du Réel, 2017.

²⁸ Sur l'institutionnalisation des *visual studies* aux États-Unis, voir Maxime Boidy, « I Hate Visual Culture », *Revue d'anthropologie des connaissances*, [En ligne], 2017, pp. 11-3. *Les Études visuelles*, *ibidem*. Sur le panorama du développement des *visual studies* dans le contexte anglo-saxon et en France, voir Keith Moxey, « Les Études visuelles et le tournant iconique », *Intermedialités*, n. 11, [En ligne], 2008, pp. 149-168.

²⁹ Voir la partie I, *Trajectoires*, pour un panorama du développement des *visual studies* et les études visuelles, Maxime Boidy, *Les Études visuelles*, *ibidem*.

³⁰ Cf. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), *Lexicographie*, « Visualisation », [En ligne], 2012.

³¹ Cf. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), *Lexicographie*, « Visibilité », [En ligne], 2012.

³² Maxime Boidy, *Les Études visuelles*, *ibidem*, p. 9.

³³ Nous récupérons l'expression anglaise (*visual studies*) pour se référer spécifiquement au domaine de savoir des études visuelles lors de sa théorisation dans les contextes américain et britannique. En revanche, l'expression en français (études visuelles) se réfère, de façon plus générale, aux études sur la culture visuelle et le fait visuel, telle l'analyse proposée dans cette recherche.

³⁴ Hal Foster, « Preface », in Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. ix.

La distinction opérée par Hal Foster entre la vision et la visualité renvoie à l'appel pour l'historicisation de la première et sa prise en considération en tant que perception à la fois sensorielle et socio-culturelle. Le « voir », lorsqu'il est historicisé, se réfère aux aspects physiologiques, sociaux et subjectifs qui encadrent l'observation et le regard. Ainsi, l'acte de regarder est circonscrit par ce que l'on est amené à voir, comme en quelque sorte une formation culturelle et sociale pour accomplir et, maintes fois, performer cet acte. L'idée de performance du regard va dans le sens de la perspective adoptée dans cette recherche qui suppose l'historicité de la vision à partir de sa transposition en une forme matérielle qui est à son tour vue/observée/visualisée³⁵. On a ainsi deux attitudes différentes : regarder et transposer par la suite, sur une forme matérielle, ce que l'on a vu.

Si l'œuvre de Foster pose les jalons pour l'historicisation du voir, l'une des critiques énoncées³⁶ sur le projet est justement l'absence d'un développement théorique plus ample sur le deuxième axe de ce pôle qui est celui de la visualité. La pluridisciplinarité des *visual studies* renforce à la fois l'opacité du terme et sa plasticité. Celle-ci constitue le résultat du recours à ce concept par différents types d'études visuelles, allant des images matérielles à celles plus « désincarnées » et abstraites. Ces deux possibilités d'application du terme se posent à partir de cette idée de « la culture visuelle [qui] n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images³⁷ » tel que l'évoque Maxime Boidy dans sa réflexion sur les apports théoriques de Guy Debord aux études visuelles³⁸. Cette perspective montre ainsi les fondements des implications socio-politiques qui supposent le rapport que l'on entretient avec l'image.

La politisation de la culture visuelle ainsi que les implications des images matérielles dans la construction du social et du politique mènent à une nouvelle perspective de leur rôle lors des événements socio-historiques. En d'autres termes, cette approche permet d'attribuer un pouvoir à l'image qui a une vie indépendante par rapport à sa production. Une indépendance également lors de ses visualisations, soient-elles contemporaines ou postérieures au moment de sa fabrication. Cette perspective d'approche se réfère au contexte du rapport que l'observateur entretient avec une image lorsqu'elle est regardée³⁹. Ainsi, le pouvoir des images ou leur « puissance d'agir » (*agency*) serait le résultat d'un type de transfert d'ordre anthropomorphique⁴⁰. Il convient de préciser que lorsque l'on se réfère aux images dans cette recherche, il s'agit bien d'un objet matériel fabriqué à un moment donné, selon certaines techniques, en utilisant des matériels spécifiques, qui circulent entre les mains de plusieurs acteurs, dans des circuits régis par des règles, contraintes, etc. Ces précisions sont importantes étant donné qu'elles confèrent une matérialité aux images qui participe également de la construction de leur pouvoir, ou plutôt de leur puissance d'agir⁴¹.

³⁵ Hans Belting se réfère au terme d'accessibilité pour le caractère physiologique et social de l'observation et du regard. Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 33. Jonathan Crary avance également le besoin d'historiciser la vision dans les études de la culture visuelle, voir Jonathan Crary, « Techniques de l'observateur », in Jonathan Crary, *Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. de l'anglais F. Maurin. Bellevaux, Dehors, 2016 [1^{re} éd. américaine de 1990] ; « Modernizing Vision », in Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*, *op. cit.*, pp. 29-44.

³⁶ « One of the few stones left unturned was the key term *visuality* itself. », Nicholas Mirzoeff, « On *Visuality* », *Journal of Visual Culture*, vol. 5, n. 1, [En ligne], 2006, p. 54.

³⁷ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, pp. 7-8.

³⁸ « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais le rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. ». Guy Debord, *op. cit.*, p. 16.

³⁹ W. J. T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, *op. cit.*

⁴⁰ Keith Moxey, *op. cit.*, p. 155.

⁴¹ Le terme d'*agency* dans l'essai de Mitchell est traduit en français plutôt par « puissance d'agir », car le terme d'agentivité, utilisé dans les contextes académiques canadiens francophones, suppose un appareil

La matérialité des images touche donc une certaine réciprocité que l'on entretient avec elles, qu'elle soit consciente ou non, tel que le récit des contacts successifs avec l'estampe de l'œuvre d'Arago a tenté de mettre en lumière. D'une part, il est donc question d'accorder un pouvoir aux images sur les sociétés, celui de rendre visible à partir d'une forme matérielle les images mentales, les symboles, les formations de l'imaginaire qui y circulent. D'autre part, il ne s'agit pas pour autant de s'affranchir du contexte de production, justement en ce qu'il a de tangible : les techniques employées, les matières premières, la concrétude de l'image en tant qu'artefact visuel qui circule entre les mains des différents acteurs du moment de sa fabrication à la présence actuelle dans les collections et fonds iconographiques des institutions. Ces deux aspects, le rôle social et la matérialité de l'image, entretiennent un rapport étroit dans la construction du pouvoir qu'ont les images dans nos sociétés.

Les deux dimensions, sociale et matérielle, sont généralement abordées dans la bibliographie des *visual studies* sous le terme d'*agency*. Celui-ci, assez récurrent dans les études afro-américanistes, demande quelques nuances lorsqu'il s'agit de se référer à des images matérielles. L'une des acceptions propose la traduction d'*agency* par « pouvoir d'action⁴² » de l'image, elle met en lumière une nuance par rapport à la « puissance d'agir », exprimée auparavant. Dans le premier sens, il s'agit de dépasser l'existence matérielle des images, qui survivent à leur contexte de production, en les considérant aussi en tant qu'allégories visuelles de notre organisation sociale⁴³. Cette perspective met en lumière l'idée de survivance, qui est abordée à partir des questions matérielles, des circuits de production et de circulation de ces images. Celle-ci met en évidence les rapports sociaux en ce qui concerne la dimension visuelle de ce qui est visible ou invisible en elles, en constituant ainsi leur « pouvoir d'action ». La mise en parallèle de ces deux acceptions du concept d'*agency* (« puissance d'agir et pouvoir d'action ») se constitue comme fondamentale pour l'approche des images étant donné que leur pouvoir se montre comme indissociable de leur matérialité.

En partant donc de ces questions autour du rôle joué par l'image matérielle dans nos sociétés ainsi que dans nos rapports sociaux, il reste toujours à définir le concept de visualité comme un outil à la fois méthodologique et théorique. Le thème de l'esclavage à l'intérieur de la culture visuelle brésilienne ou sur le Brésil dans la première moitié du XIX^e siècle, lorsqu'il est approché par le terme de visualité, suppose deux axes d'analyse. Le premier est en étroite relation avec la « puissance d'agir » des images lorsqu'elles contribuent à la formation d'une économie visuelle⁴⁴ nationale et alimentent celle atlantique. Le deuxième axe de la visualité touche à l'aspect plutôt sociodiscursif de ces productions dans la mesure où il évoque des perspectives subjectives ainsi que des positions idéologiques autour d'un thème : l'esclavage implanté dans un espace perçu comme urbain. Dans ce deuxième sens, le « pouvoir d'action » d'une image réside dans sa capacité à se montrer comme une allégorie, une métaphore visuelle des perceptions et des positions sociodiscursives de son producteur.

La distinction du terme en deux types de visualités constitue le fondement de notre approche de cette imagerie ayant l'esclavage ou le personnage noir pour thème de

conceptuel quelque peu distinct que celui évoqué par Mitchell. Voir Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., p. 109. W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit.

⁴² Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 120. Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *ibidem*.

⁴³ Keith Moxey, op. cit.

⁴⁴ L'économie visuelle pour Stephen Bann concerne tous les moyens de reproduction d'images et d'œuvres d'art visuel disponibles dans une société. Voir Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée ; l'économie visuelle au XIX^e siècle », *Études Photographiques*, n. 9, [En ligne], 2000, p. 23.

représentation. Dans le cas du premier type (*visuality 1*), la fabrication d'un certain type d'imagerie matérielle participe à une narration cohérente qui est maintes fois homogénéisante et conservatrice, désignée dans cette recherche comme une visualité hégémonique :

Visuality 1 would be that narrative that concentrates on the formation of a coherent and intelligible picture of modernity that allowed for practical, even heroic, action. In this sense, photography, for example, contributed to Visuality 1 in the manner famously critiqued by Baudelaire as the tool of commerce, science and industry⁴⁵.

L'autre forme de visualité (*visuality 2*) se pose donc comme une expression culturelle et politique qui, à un niveau individuel ou collectif, s'oppose en quelque sorte à toute tentative d'homogénéisation, en se positionnant au pôle opposé de la « visualité 1 » du type hégémonique. Ainsi, celle du type 2 serait « [...] that picturing of the self or collective that exceeds or precedes that incorporation into the commodification of vision by capital and empire⁴⁶. »

Les deux axes qui concernent le concept de visualité dans cette recherche nous ont paru moins clivés que la prise en considération d'une visualité, qui serait matérielle ou iconographique, et d'une autre sociale⁴⁷. À titre d'exemple, le recours massif à la technique de la lithographie dans la première moitié du XIX^e siècle met en évidence la façon dont un médium technique de production et de reproduction d'images matérielles participe à la construction non seulement d'une économie visuelle fondée sur l'industrialisation des procédures de reproduction mécaniques des images, mais également à l'amorce d'une culture visuelle de masse, qui est généralement le véhicule des idéologies les plus diverses. Dans le cas spécifique du thème visuel de l'esclavage, la lithographie se présente également comme un espace subjectif et symbolique pour l'expression diversifiée des partis pris idéologiques sur l'institution. Il s'agit d'une forme visuelle qui matérialise la lutte entre deux pôles discursifs, voire plus.

Il est intéressant de remarquer à ce propos qu'à partir de cette perspective théorico-méthodologique, on peut aisément constater que la même image participe à des visualités contrastées selon son contexte de diffusion et de visualisation. Ainsi, l'estampe avec la figure d'un personnage noir ayant les attributs conventionnels de l'esclave dans la culture visuelle occidentale peut apparaître comme un discours abolitionniste ou comme celui portant sur les services urbains dans une société en plein processus de modernisation. Les contextes de production ne changent pas dans cet exemple, mais plutôt ceux de circulation de cette image qui impriment sur elle les subjectivités et les formes sociales propres à la société ou au contexte dans lesquels cette image est visualisée. C'est à partir de cet horizon théorique et méthodologique que la visualité de l'esclavage urbain apparaît comme une plateforme d'articulation pour l'analyse des cultures matérielle et visuelle de l'esclavage à Rio de Janeiro. En d'autres termes, la visualité de l'esclavage urbain à partir d'une approche iconographique/visuelle cherche à mettre en lumière l'aspect tentaculaire de l'institution esclavagiste dans l'Empire du Brésil. Il s'agit donc d'une facette parmi d'autres, telles que celles économiques, sociales, politiques, de l'histoire de l'esclavage dans ce territoire et les imbrications qu'il entretient avec l'esclavage dans d'autres espaces atlantiques.

⁴⁵ Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Nous aborderons d'autres aspects liés au concept de la visualité au chapitre VIII.

B. 2. L'esclavage urbain

La ville et l'esclavage sont deux phénomènes de l'histoire humaine globale et ce, malgré leurs particularités spatiotemporelles. C'est pourquoi il serait difficile, voire impossible, de faire le tour dans cette introduction du large éventail d'approche que supposent ces deux, ou éventuellement trois éléments : la ville, l'urbain et l'esclavage. Il convient de mettre en avant que le phénomène de l'implantation urbaine de l'institution de l'esclavage, tel qu'il est appréhendé dans cette recherche, s'inscrit dans un horizon théorique dans lequel la ville constitue un espace privilégié pour les changements socio-historiques. Ceux-ci sont liés à un système de réseaux plus larges qui présentent les « ramifications potentielles » d'un phénomène⁴⁸. En d'autres termes, on envisage l'esclavage urbain en tant que phénomène à partir de deux prémisses majeures⁴⁹ :

1/ Le développement de l'esclavage implanté dans le territoire urbain de Rio de Janeiro comme un moyen de maintien et d'accroissement tout au long du XIX^e siècle du volume d'Africains déportés dans le cadre de la traite transatlantique. Ce constat mène à un autre facteur qui se développe également à cette période qu'est la production des inégalités et de la discrimination d'ordre ethnico-racial dans le monde atlantique. Cet aspect-ci est étroitement lié à la mise en œuvre des effectifs populationnels d'origine africaine dans cet espace censé exercer des fonctions diverses pour le fonctionnement de la ville⁵⁰.

2/ D'après les études actuelles sur les villes globales⁵¹, la prise en considération des dynamiques locales de Rio de Janeiro comme parties prenantes dans la constitution des réseaux complexes entre les villes globales atlantiques.

Ces deux perspectives d'analyse se fondent d'abord sur le rôle important joué par Rio de Janeiro dans l'histoire de l'esclavage urbain⁵² dans le monde atlantique. Ce rôle est partagé seulement avec La Havane. Toutes les deux sont considérées comme les plus grandes villes esclavagistes atlantiques. L'histoire de Rio de Janeiro montre que les populations captives furent responsables du fonctionnement de la vie urbaine tout au long des périodes coloniale et impériale, particulièrement à partir du dernier quart du XVIII^e siècle. En effet, les modifications dans le statut de la ville au sein de la politique coloniale portugaise, notamment en devenant dans un premier temps la capitale de l'Amérique portugaise en 1763 ; ensuite, au XIX^e siècle, le siège de la Couronne portugaise, transférée vers l'espace américain en 1808 en raison des guerres napoléoniennes. Ces

⁴⁸ Voir la réflexion de Carl Nightingale, « The Global Urban History Project », *Planning Perspectives*, vol. 33, n. 1, [En ligne], 2018, p. 136.

⁴⁹ Nous nous alignons sur les propositions développées par Ynaê Lopes dos Santos dans « Global porque escravista : uma análise das dinâmicas urbanas do Rio de Janeiro entre 1790 e 1815 », *Almanack*, n. 24, [En ligne], 2020, p. 4.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Voir Mariana Dantas, Emma M. Hart, « Historical Approaches to Researching the Global Urban », in John Harrison et Michael Hoyler, *Doing Global Urban Research*, Los Angeles, Sage, 2018.

⁵² Pour les premières études plus spécifiques sur l'esclavage urbain aux Amériques, voir Gilberto Freyre, *Sobrados e Mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2002 [1^{re} éd. de 1936]. Frank Tannenbaum, *Slave and Citizen*, Boston, Beacon Press, 1991 [1^{re} éd. de 1946]. Richard Wade, *Slavery in the Cities. The South 1820-1860*, Londres, Oxford University Press, 1964. Plus spécifiquement sur l'esclavage urbain au Brésil, voir Katia M. de Queiros Mattoso, *Être esclave au Brésil XVI^e - XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 1979. Mary C. Karasch, *A vida dos escravos no Rio de Janeiro. 1808-1850*, traduit de l'anglais par Pedro Mario Soares, São Paulo, Companhia das Letras, 2000 [1^{re} éd. de 1987]. Nous discuterons davantage les apports de l'historiographie brésilienne de l'esclavage urbain tout au long de la thèse, pour un panorama de la recherche sur l'esclavage urbain, voir l'introduction de Ynaê Lopes dos Santos, « Introdução - Escravidão urbana em cidades escravistas », *op. cit.*

aspects font que Rio de Janeiro traverse une période intense de réformes urbanistiques, ainsi que de modifications des rapports sociaux⁵³. Outre une augmentation de la demande pour une main-d'œuvre asservie avec la mise en place de l'économie caféière dans la région entre les provinces de Rio de Janeiro et São Paulo, ce contexte particulier des transformations à Rio de Janeiro est dû à d'autres facteurs spécifiques à l'histoire de la ville. En effet, les changements non seulement de son tissu urbain, mais également des sociabilités dans la ville, mène à l'accroissement d'une demande de main-d'œuvre captive à plusieurs niveaux : des travaux urbains aux services à la personne les plus divers. Ces aspects intrinsèques à l'implantation urbaine de l'esclavage ont pour conséquence l'émergence d'un système complexe de gestion et de contrôle des populations noires par les administrations locales. Il s'agit d'un aspect délicat du maintien de l'ordre esclavagiste dans un territoire profondément dépendant de la main-d'œuvre captive pour le fonctionnement même de la ville, qui entraîne une plus grande mobilité spatiale du captif. Ainsi, cette apparente liberté de déplacement du captif urbain requiert le déploiement de dispositifs de contrôle spécifiques (concrets et symboliques) pour éviter le danger imminent d'une révolte et de l'inversion des situations, principalement dans une période marquée par les révolutions et les révoltes dans le monde atlantique⁵⁴.

Les éléments qui particularisent la captivité urbaine se rapportent à une « réalité régionale de l'esclavage ». Cet aspect met ainsi en évidence la façon dont l'institution est marquée par des expériences multiples en ce qui concerne le temps et l'espace en lui conférant des phases qui seraient à la fois « synchroniques et diachroniques⁵⁵ ». En ce qui concerne cette dernière, l'esclavage au Brésil participe de cette structure globale qui s'enracine, est transformée et transforme profondément le monde atlantique sur plusieurs sphères : économique, sociale, technique, politique, culturelle, etc. Par rapport à la phase dite synchronique, la période de notre choix suppose l'adéquation de l'institution esclavagiste atlantique aux nouvelles formes du système capitaliste. Ce moment spécifique de l'esclavage atlantique est considéré dans certaines études comme le *deuxième esclavage*⁵⁶. En quelques mots, cette perspective porte sur la demande pour les matières premières et certains biens tropicaux, exprimée sur les marchés et par les sociétés industrielles en expansion dans l'hémisphère nord, ce qui contribue, et cela malgré les prétentions abolitionnistes des États européens, au maintien de l'esclavage dans certaines aires culturelles et géographiques dans le monde atlantique, notamment dans l'axe sud. Bien que ce contexte touche de prime abord à la facette économique liée au système esclavagiste, l'enracinement de l'institution dans les sociétés atlantiques montre sa transversalité dans les différents domaines de la vie sociale. Ceux-ci contribuent à leur tour au maintien de l'ordre esclavagiste, la visualité matérielle et iconographique apparaît donc comme une forme d'allégorie et de métaphore de différents éléments qui structurent l'institution.

⁵³ Voir Kirsten Schultz, *Tropical Versailles: Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*, New York/London, Routledge, 2001. Coll. New World in the Atlantic World.

⁵⁴ Ynaê Lopes dos Santos, « Global porque escravista... », *op. cit.*, pp. 1-5. Ces questions seront abordées plus profondément dans les chapitres VI et VIII.

⁵⁵ Rafael de Bivar Marquese, Waldomiro Lourenço da Silva Júnior, « Tempos históricos plurais: Braudel, Koselleck e o problema da escravidão negra nas Américas », *História da Historiografia*, vol. 11, n. 28, [En ligne], 2018, p. 48.

⁵⁶ Voir Dale W. Tomich, *Through the Prism of Slavery: Labor, Capital and World Economy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

En ce qui touche les particularités de l'esclavage urbain au sein de cette structure plus large qu'est l'esclavage atlantique⁵⁷, les catégories productives qui se réfèrent au captif citadin, notamment celle de l'esclave gagne-denier (*l'escravo de ganho*⁵⁸), deviennent le symbole même des circonstances particularisantes de l'implantation urbaine de l'esclavage. En reprenant l'idée de l'allégorie visuelle, la représentation de la figure de l'esclave, abordée par le prisme d'une tradition visuelle occidentale de représentation de la ville, de l'urbain et du citadin, constitue la plateforme analytique depuis laquelle l'institution esclavagiste de l'Empire du Brésil est analysée. Dans ce sens, la représentation des populations urbaines, notamment les strates les plus basses d'une société dans laquelle l'esclavage est fortement enraciné, rend possible l'idée de la visualité de cette ville, de sa population et des réseaux de sociabilité sur son tissu urbain, approchée en tant que formes discursives d'intérêt cognitif pour les recherches historiques⁵⁹. Cet objectif analytique inscrit notre problématique dans une sorte de proposition d'histoire visuelle de l'esclavage fondée sur les questions propres au visuel⁶⁰, telles qu'elles ont été évoquées auparavant, mais également comme une facette essentielle du maintien de l'esclavage sur ce territoire. En d'autres termes, la visualité de l'esclavage qui, dans le cas de cette recherche, concerne la matérialité de la fabrication d'images portant sur ce thème, ne serait pas un aspect mineur, illustratif ou ornemental à l'écart des dispositifs économiques et politiques, mais l'un des piliers qui permettent de justifier la longue vie de l'institution dans les sociétés esclavagistes atlantiques.

Ces prémisses permettent donc d'avancer deux perspectives auxquelles on se rattache pour étudier la visualité de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro. L'une suppose une approche qui consiste à analyser les productions culturelles à partir des idées de l'élaboration des identités, mais également la perception de l'organisation du travail dans un contexte esclavagiste⁶¹. Cette approche culturelle de l'histoire de l'esclavage urbain prend en considération le fait que l'implantation élargie du système esclavagiste dans le territoire brésilien en général, dans les centres urbains de la côte en particulier, a contribué à la création des filtres culturels de définition et de catégorisation du captif, et ensuite de sa place dans cette société⁶². L'autre perspective est fondée sur la transposition matérielle sur différents supports de représentation de cette perception subjective de l'esclave et de son lieu social dans les sociétés esclavagistes. En ce sens, l'image matérielle apparaît comme un fondement capital de l'imaginaire sur l'esclavage qu'il soit contemporain à l'existence de cette institution dans le monde atlantique, qu'il soit aujourd'hui dans les recherches visuelles sur le thème. Cette approche met en avant l'analyse du phénomène par le biais des formes artistiques qui lui sont associées, en affirmant le rôle des arts comme une forme de description et de compréhension du monde⁶³. La forme visuelle et artistique en tant que lieu d'énonciation sur l'esclavage

⁵⁷ Pour la notion de structure en tant que concept historique, voir Reinhart Koselleck, *Le Futur passé : contributions à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016, cité et développé par Rafael de Bivar Marquese, Waldomiro Lourenço da Silva Júnior, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸ Cf. le chapitre VI pour une définition de la fonction productive de « l'esclave gagne-denier » dans le cadre de l'esclavage urbain au Brésil.

⁵⁹ Ulpiano Bezerra T. Meneses, « Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório e propostas cautelares », *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, [En ligne], 2003, p. 11.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁶¹ À ce sujet, voir le compte rendu des séminaires de l'EHESS pour l'année 2006-2007, Myriam Cottias, Jean Hébrard, « Histoire sociale et culturelle de l'esclavage », *Annuaire de l'EHESS*, [En ligne], 2008.

⁶² Pour l'idée de l'esclavage comme un filtre culturel, voir Marcus Wood, *Black Milk - Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*, Oxford, Oxford University Press, p. 4.

⁶³ Voir la discussion menée par Anne Lafont, Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat et Olivier Weller, « L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche », *Perspective*, n. 1, [En ligne], 2017.

dépasse donc cette notion d'histoire visuelle comme une démarche disciplinaire univoque, en plaçant au cœur de l'analyse une approche transversale de l'histoire de l'esclavage urbain.

Ces deux approches de l'esclavage : culturelle et visuelle/artistique constituent la plateforme d'articulation de notre analyse de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro. Il est question donc de l'étude de l'esclavage et de la figure de l'esclave comme un thème visuel/artistique, mais également de l'analyse du processus de développement des cultures et les arts visuels dans une société esclavagiste. Si les distinctions entre les deux facettes : a) représenter l'esclave et l'esclavage ; b) fabriquer des œuvres visuelles sur l'esclave et de l'esclavage dans une société esclavagiste ; sont nécessaires pour le déploiement de l'analyse dans les cadres théoriques et méthodologiques de la réalisation d'une thèse, l'on verra tout au long de cette recherche que ces deux facettes sont profondément imbriquées. Cette porosité entre les deux pôles de l'analyse du thème visuel de l'esclavage urbain se rapporte au médium qui émerge pendant la période retenue, c'est-à-dire la technique de la lithographie. L'invention de la lithographie à la fin du XVIII^e siècle est un marqueur artistique et visuel important en ce qui touche la fabrication à large échelle d'images matérielles. Il va de soi que l'émergence d'une culture visuelle de masse s'associe logiquement à l'institution esclavagiste comme une forme supplémentaire et symbolique d'appropriation du corps de l'esclave⁶⁴.

B. 3. Le marché de l'estampe

Enfin, le terme de marché de l'estampe est le dernier qui compose le titre de la thèse. Il s'associe étroitement à l'étape d'organisation du corpus de recherche⁶⁵. Au fur et à mesure de l'avancée de la recherche, les documents visuels sont devenus progressivement prioritaires en raison de leur variabilité et de leur renouvellement en ce qui concerne les thèmes de représentation d'une période à l'autre de l'Empire du Brésil (1822-1889). L'étape que l'on appelle *inventaire typologique* s'est organisée autour de trois démarches distinctes, mais en lien :

1/ La réalisation d'une enquête dans les différents fonds et collections iconographiques, dans un premier temps principalement en France et au Brésil.

2/ L'intégration des documents trouvés sur trois bases de données : l'une des producteurs et les autres des documents⁶⁶.

⁶⁴ Marcus Wood, *Black Milk...*, *op. cit.*

⁶⁵ Voir le volume 2, corpus de recherche.

⁶⁶ Il s'agit de trois bases de données en format de feuille de calcul. La période comprise est principalement celle de la première moitié du XIX^e siècle. Une base de données est dédiée aux producteurs (271 noms) ; une autre pour les documents (165 documents) dans laquelle une feuille est dédiée aux albums sur Rio de Janeiro (26 albums). L'intégration des documents est toujours en cours sur ces bases de données. La troisième base de données concerne spécifiquement les estampes artistiques des ensembles étudiés, fabriquées par les ateliers Briggs (119 documents au total). Les caricatures ne font pas partie de cet ensemble. Pour ce qui est des estampes de Briggs, il s'agit principalement dans un repérage de la localisation numérique et des fiches bibliographiques dans les trois collections iconographiques qui détiennent la plupart de ces documents (FBN, IMS, BMA). Quelques collections qui contiennent des documents de Briggs qui ne sont pas numérisés et dont leurs fiches bibliographiques ne sont pas accessibles n'ont pas pu être intégrés dans cette base de données (Musées Castro Maya et les archives municipales de Rio de Janeiro). L'objectif initial est de normaliser ces bases de données à travers leur intégration sur le logiciel de gestion des objets numériques *Oméka S* (voir le projet *Les Archives visuelles de l'esclavage* sur <https://images-esclavages.sempiternelia.com>). Il ne s'agit pas pour l'instant de rendre les bases de données accessibles au public, mais uniquement pérenniser les données, classées selon des critères bibliographiques (nom des

3/ Dans la base de données des documents, la catégorisation typologique de ces documents selon des critères thématiques, contextuels, formels et matériels.

La voie comparative se montrant dès les débuts comme essentielle pour le déploiement de la recherche, il n'y avait ainsi pas de restriction d'origine du producteur ni du lieu de fabrication dans cette étape. Dans cette perspective, l'intégration de documents d'origine les plus diverses dans les bases de données avait pour but principal de rendre possible le croisement de plusieurs catégories (caractéristiques formelles, matérielles, modèles de composition, nationalité des producteurs, lieux de fabrication, entre autres éléments descriptifs). Celles-ci sont désignées dans le cadre de la gestion des archives numériques comme des mises en liens sémantiques, ce qui a rendu l'approche comparatiste plus aisée⁶⁷. Il va de soi que cette organisation documentaire a généré un corpus considérable d'images avec une grande diversité selon d'innombrables facteurs.

La deuxième étape a donc consisté à distinguer dans cet ensemble iconographique les compositions dans lesquelles il était question de l'association entre la représentation de l'espace urbain de Rio de Janeiro, de son paysage et celle du personnage noir. On avait pour horizon méthodologique la recherche des modèles partagés de composition, indépendamment des critères formels, de support et contextuels. La seule restriction imposée dans un premier temps était celle de nos limites temporelles, c'est-à-dire la période impériale (1822-1889). Dans cette étape, trois types de documents se sont montrés prédominants, notamment en ce qui concerne les techniques et les supports des représentations : a) le dessin et l'aquarelle ; b) la lithographie ; c) les techniques de reproduction photomécaniques (daguerréotype, ambrotype, calotype, entre autres)⁶⁸. Pour ce qui concernait les deux derniers types de supports de représentation, la dimension temporelle s'est montrée comme symbolique pour l'analyse de l'ensemble. Autrement dit, les lithographies sont à leur apogée entre les années 1820 et 1860. À partir des années 1860, les supports photomécaniques commencent à devenir prédominants en ce qui concerne le thème de l'esclavage urbain, même si du point de vue thématique il y a une persistance des modèles de représentation.

Ces résultats partiels autour de l'inventaire typologique ont permis la circonscription de la période étudiée ainsi que la délimitation du corpus d'analyse. Retenons à ce sujet quelques constats d'ordre quantitatif à propos de cette étape (voir *l'annexe F*). Premièrement, les compositions les plus fréquentes (les vues urbaines, les scènes de rue et les figures des types sociaux) sont en grande partie publiées en format d'album d'estampes ou de planches illustratives des récits de voyage. En ce qui concerne le thème de l'esclavage urbain au Brésil, la grande majorité de ces documents a comme thème de représentation la ville de Rio de Janeiro et sa population tout au long du XIX^e siècle, ce qui est logique étant donné qu'il s'agit de la capitale de l'Empire.

producteurs, date de production, titre, support matériel, couverture spatiale et temporelle, etc.) en les normalisant selon les ontologies (cf. *Dublin Core*) pratiquées par les institutions, archives et bibliothèques. Ensuite, dans un deuxième temps, la base de données qui concerne particulièrement les estampes de Briggs sera enrichie avec les documents non-intégrés. Le projet consiste à proposer un accès numérique à cette production selon une logique d'organisation autour des hypothèses et des résultats obtenus dans notre recherche, notamment en ce qui concerne les trois phases du projet d'après une organisation autour de la couverture temporelle et de la thématique. Pour la concrétisation de ce projet, il nous faut le concours de partenariats de recherche avec les institutions telles que FBN et IMS entre autres institutions brésiliennes, notamment en ce qui concerne la mise en ligne de la base de données ainsi que son hébergement.

⁶⁷ Voir l'introduction de la troisième partie pour la réflexion sur la différenciation opérée entre les deux analyses : iconographique et visuelle.

⁶⁸ Celeste Zenha, « O negócio das "vistas do Rio de Janeiro": imagens da cidade imperial e da escravidão », *Estudos Históricas*, n. 34, [En ligne], 2004, p. 24.

Deuxièmement, l'indexation des producteurs sans exclusion d'aucun d'entre eux⁶⁹ a permis de constater qu'il s'agissait principalement des artistes/imprimeurs lithographes. Par ailleurs, la majeure partie de ces lithographes ne s'est jamais déplacée vers le Brésil. Troisièmement, l'album d'estampes montre généralement une plus grande inventivité vis-à-vis des modèles de représentation. Ces modèles constituent les scènes liées à l'occupation de l'espace urbain de Rio de Janeiro associées à la figure du personnage noir qui est élaborée pour la plupart des documents à partir des attributs visuels de l'esclave.

À partir de ces constats, il nous a semblé logique de concentrer notre analyse sur les albums d'estampes lithographiques, ce qui nous a permis de délimiter temporellement notre étude. À ce titre, le thème de la représentation concernant Rio de Janeiro (vues urbaines et scènes de rue) est développé en vingt-six albums (26) publiés entre le XIX^e et le XX^e siècle. Pour ce dernier, il s'agit de la traduction en langue portugaise des albums étrangers fabriqués au siècle précédent. Nous avons donc pris la décision de retirer de notre premier essai de constitution du corpus les sept publications tardives. Ainsi, parmi les dix-neuf albums publiés au XIX^e siècle, treize ont paru entre 1822 et 1847 et les six restants dans les années 1850. Les études quantitatives montrent également que le recours à la lithographie comme technique principale de représentation des populations et du paysage de Rio de Janeiro concerne particulièrement la première moitié du XIX^e siècle⁷⁰. Ensuite, la plus grande partie des publications se réfère aux premières années après l'émancipation politique du Brésil, de 1822 à la fin des années 1840, une période charnière pour la formation de l'État national. Enfin, en retenant les albums parus entre ces premières années de l'Empire (1820-1849), un tiers (1/3) d'entre eux sont fabriqués (entièrement ou partiellement) à Rio de Janeiro.

Le fait que Rio de Janeiro partage avec Paris et Londres (toutes les deux villes représentent également un tiers des albums produits pour la période) une place importante pour la fabrication de l'image de la ville, notamment en ce qui concerne la représentation de la population d'origine africaine de Rio de Janeiro, est d'une grande surprise lors de l'analyse des résultats partiels. Il va de soi que cette information impacte profondément la définition de la version finale de la problématique de thèse. Les estampes concernent prioritairement les paysages de Rio de Janeiro, dans lesquels le personnage noir est apposé dans les premiers plans ; des scènes de rue, représentant les liens de sociabilité entretenus dans l'espace urbain ; enfin, des compositions qui mettent en avant des figures archétypiques, considérées comme les symboles de certains groupes sociaux présents dans cette société (les populations captives, les affranchis, les créoles libres, pour ne citer que les thèmes autour du personnage noir). Ces trois types de compositions, qui présentent des structures très hétérogènes entre elles, mettent toutefois en avant un partage des modèles en ce qui concerne les attributs de figuration du personnage noir, qu'il soit représenté comme un esclave, un affranchi ou encore un individu noir ayant le

⁶⁹ Cette prise de position est dû au constat d'une différence d'attribution des œuvres lithographiées parmi les institutions brésiliennes. À titre d'exemple, dans la FBN, les estampes sont attribuées majoritairement aux lithographes alors que dans l'IMS elles le sont aux créateurs des images qui donneront origine à la matrice lithographique. En revanche, les collections de la BnF indiquent toutes les instances de productions.

⁷⁰ Cette prédominance des estampes dans la première moitié du XIX^e siècle dans le cas des lithographies artistiques se réfère également au contexte du développement important de la photographie au Brésil à partir des années 1850, qui supplante rapidement la technique lithographique comme procédé principal concernant le thème visuel de l'esclavage. Toutefois, même s'il y a un changement de technique et de support, les photographes de la période ont recours jusqu'aux environs des années 1870 aux modèles de représentation de l'esclavage, surtout des « types sociaux », courants dans les œuvres lithographiques. Voir Boris Kossoy ; Maria Luiza Tucci Carneiro, *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo, EdUSP, 2002 [1^{re} éd. de 1994]. Serge Lemoine (dir.), *L'Empire brésilien et ses photographes – Collections de la Bibliothèque nationale du Brésil et de l'Institut Moreira Salles*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

statut de libre. Ces données quantitatives nous ont donc menée à considérer le milieu des arts graphiques de Rio de Janeiro, symbolisé de façon prédominante dans cette recherche par le marché de l'estampe lithographique, en tant qu'une plateforme importante pour la fabrication de l'image de la ville et de sa population dans la période impériale.

C. Pourquoi les limites temporelles des années 1820 à celles de 1850 ? La découverte de la figure du lithographe brésilien, Frederico Guilherme Briggs

Le lithographe brésilien Frederico Guilherme Briggs (Rio de Janeiro, 1813-1870) occupe une place singulière dans ce que l'on appelle, dans les études de la culture visuelle brésilienne, l'*iconografia dos viajantes*⁷¹. Cette singularité s'est associée au constat du dynamisme du marché de l'estampe de Rio de Janeiro, où il est l'un des noms importants dans la période de mise en place du procédé lithographique entre les années 1830 et 1850. La figure de Briggs a fait écho aux considérations de Ulpiano Bezerra de Meneses à propos du regard étranger dans l'imagerie urbaine, évoqué auparavant. Bezerra de Meneses continue sa réflexion sur l'invisibilité du regard national dans cette iconographie :

Pode parecer constrangedor, nessa perspectiva, que nós apareçamos em uma condição colonial, objeto construído por um olhar estrangeiro, condição, portanto, de exclusão. (Tal condição colonial, é bom que se lembre, ultrapassa os limites cronológicos da independência política) [...] Para superar esse caráter de olhar excludente, seria bom trazer à tona o olhar nativo, que existiu, por certo, entre nós, embora seja praticamente ignorado⁷².

L'historien pointe les lacunes à être comblées dans les études visuelles autour de « l'iconographie des voyageurs ». Ces aspects ont résonné dans nos recherches, lorsque nous sommes arrivées à ce constat déroutant sur la place de Rio de Janeiro dans la fabrication de l'imagerie urbaine de l'Empire du Brésil. Ce n'est pas que la profusion du marché de l'estampe ne soit pas connue dans les études visuelles sur la période, c'est plutôt la prépondérance des analyses portant sur les artistes étrangers, parmi lesquels le nom du Français Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768-1848) reste la référence incontournable. Les œuvres de Debret sont maintes fois la référence exclusive pour ce type d'étude sur la culture visuelle brésilienne du XIX^e siècle.

La seule production de cette période fut fabriquée quasi exclusivement par des artistes brésiliens, la série d'estampes *Costumes Brasileiros* (1840-1841)⁷³, l'a été dans l'imprimerie de Frederico Briggs à partir des matrices dessinées par l'artiste *fluminense*,

⁷¹ L'iconographie des voyageurs dans les études visuelles brésiliennes est toute image matérielle produite par des étrangers en situation de déplacement ou de séjour plus au moins brefs au Brésil. Nous préférons au terme de l'iconographie des voyageurs celui de l'iconographie *brasiliiana*. Voir le dossier Ana Maria Belluzzo (dir.), « O Brasil dos Viajantes », *Revista USP*, n. 30, [En ligne], 1996 ; le catalogue de l'exposition *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos*, sous le commissariat de Nelson Aguilar *et al.*, São Paulo, Fundação Bienal, 2000.

⁷² « Il peut nous paraître embarrassant, dans cette perspective, de nous voir dans notre condition coloniale, un objet construit par le regard étranger, une condition d'exclusion (il est important de rappeler qu'une telle condition dépasse les limites chronologiques de l'indépendance politique). Pour surmonter ce caractère de regard excluant, il serait bien de revenir au regard des Brésiliens qui a existé sûrement parmi nous, bien qu'il soit pratiquement ignoré ». Ulpiano T. Bezerra de Meneses, *Morfologia das cidades brasileiras*, *op. cit.*

⁷³ Nous prenons la décision de moderniser l'orthographe des titres des collections d'estampes de Briggs : *Costumes Brasileiros* [sic] et *The Brazilian Souvenir* [sic] ; étant donné qu'il ne s'agit pas du titre d'un album publié mais plutôt du titre des annonces accordé aux séries d'estampes sur la presse de Rio de Janeiro.

Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (Rio de Janeiro, 1816-1863) ; de même que la série *The Brazilian Souvenir: A Selection of the Most Peculiar Costumes of Brazils* (ca. 1846), production de l'auteur collectif⁷⁴ représenté par l'imprimerie *Ludwig & Briggs*. Ce constat a suscité une nouvelle dimension interprétative de l'œuvre de Briggs. Le lithographe brésilien est en réalité un célèbre méconnu dans les études sur la culture visuelle brésilienne au XIX^e siècle, ou encore celles sur la lithographie, sur l'histoire de la presse illustrée, ou particulièrement sur l'histoire de la caricature. D'une part, sa célébrité, Briggs la doit au rôle joué dans la mise en place et dans le développement du procédé lithographique au Brésil, faisant de lui l'une des figures incontournables de l'histoire de la lithographie brésilienne⁷⁵. D'autre part, l'épithète de méconnu s'attache à la quasi-inexistence des études et monographies approfondies sur sa personnalité artistique ou sur les tendances multiples (artistiques, esthétiques, techniques, sociales, politiques, entre autres) exprimées sur son œuvre lithographique. C'est un constat évident, malgré les citations et références à son activité en tant qu'artiste et imprimeur lithographe, de même que l'usage de ses estampes dans un nombre d'études diverses sur les cultures visuelle et matérielle de l'Empire du Brésil.

Tout d'abord, dans cet état de l'art concernant la figure sociale et artistique, Frederico Briggs s'est montré comme exemplaire du regard brésilien (*olhar nativo*), d'après la suggestion de Meneses. Ensuite, la période d'activité retenue (1830-1850) de ses ateliers lithographiques correspondait aux constats de la place importante de Rio de Janeiro pour la fabrication de l'estampe lithographique ayant le thème de représentation de l'esclavage urbain sur son territoire. Ces deux aspects concernant la figure de Briggs se sont donc révélés comme d'importance majeure pour les enjeux de cette recherche. Principalement dû au fait que la position sociale de Briggs est très symbolique des événements socio-politiques qui marquent la première moitié du XIX^e siècle dans l'histoire du Brésil. Cette position sociale est l'aspect principal qui nous a convaincue d'associer notre objet analytique à la pratique lithographique de Briggs. Le lithographe, fils d'un petit commerçant anglais, qui émigre vers le Brésil dans les années 1810, et d'une Brésilienne, se situe dans un espace qui symbolise ces deux perspectives autonomes et pourtant intrinsèquement liées.

En prenant dans la pratique lithographique de Briggs, fabricant d'estampes ayant pour thème l'esclave et l'esclavage, à partir du concept de visualité, on constate qu'il est aussi entre deux visualités hégémoniques. Dans un pôle, on retrouve la visualité impériale qui se construit sur les bases d'une politique visuelle d'affirmation et de validation du jeune empire. La politique visuelle impériale, qui est principalement pensée et menée par les élites culturelles de Rio de Janeiro, se matérialise sur la structuration de l'Académie des Beaux-Arts comme le véhicule d'élaboration de la culture visuelle nationale, fondée sur le thème naturel et indigène. Ce processus de construction mythique de la culture nationale ancrée sur l'imaginaire de la figure de l'Indien et de la nature abondante a comme l'un des fondements l'occultation du thème épineux qu'est l'esclavage dans le pays, notamment dans l'horizon de la politique extérieure de l'Empire marquée par la pression massive des puissances européennes, principalement la Grande-Bretagne, pour l'extinction de la traite et de l'esclavage. Ces positions abolitionnistes développées en Europe constituent l'autre pôle de la visualité de « l'iconographie des voyageurs » à l'intérieur de laquelle on place la production de Briggs. Dans cette période marquée par

⁷⁴ Ces questions sont discutées dans la troisième partie.

⁷⁵ Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra ; introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*, São Paulo, EdUSP, 1994 [1^{re} éd. de 1976]. Renata Santos, *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008.

les abolitions dans le monde atlantique⁷⁶, l'émergence et le développement des théories abolitionnistes contribuent à la réélaboration des formations discursives qui se placent pour ou contre l'extinction de la traite et de l'esclavage. Cet espace dialogique pousse de fait à la création d'un nombre varié de discours (y compris visuels) qui, du point de vue culturel, sont représentés par une nouvelle étape dans la représentation du Noir, qui devient celle de l'esclave dans la culture visuelle du monde atlantique.

La figure artistique et sociale de Briggs émerge et se développe entre ces deux pôles de visualités. Il entame son parcours artistique comme l'un des premiers artistes formés dans l'Académie impériale des Beaux-arts à Rio de Janeiro. L'institution d'où émane la politique visuelle impériale, principalement à partir des années 1840. Il s'agit des premières étapes de la mise en place du projet académique qui est encore orienté principalement par les membres de la colonie d'artistes français, connue sous le nom de « Mission artistique française de 1816 ». Son expérience académique est de courte durée, il s'engage dans une querelle contre les maîtres français aux débuts des années 1830, ce qui le mène à rompre définitivement avec les arts académiques et à se tourner vers la lithographie. Le marché de l'estampe, qu'il soit aux Amériques ou en Europe, est étroitement lié à la satisfaction d'une nouvelle demande autour des images matérielles, étant donné que la lithographie est premièrement conçue comme un procédé de reproduction d'images à large échelle⁷⁷. En outre, Briggs se spécialise dans cette technique lors d'un séjour à Londres entre 1836 et 1837, qui correspond à une époque d'essor de la lithographie anglaise d'après plusieurs facteurs : techniques, matériels et surtout thématiques avec un renouvellement de plusieurs modèles de représentation, notamment la pratique de représentation des couches populaires urbaines, les *Street cries*⁷⁸. Briggs se situe au centre d'un carrefour de ces tendances diverses ce qui, bien évidemment, s'expriment dans son œuvre lithographique.

C. 1. La fortune critique de Briggs

La référenciation des travaux⁷⁹ qui citent soit la figure du lithographe soit l'œuvre lithographique des imprimeries appartenant à Frederico Briggs montre que pour la plupart il s'agit d'analyses ponctuelles⁸⁰, sans contextualisation ou sans études

⁷⁶ Pour une référenciation de cette imagerie des abolitions dans la culture visuelle atlantique, voir le volume IV, Hugh Honour, « From the American Revolution to World War I », les parties I (*Slaves and Liberators*) et II (*Blacks Models and White Myths*), in David Bindman et Henry Louis Gates, Jr. (éd. Scientifique), *The Image of Black in Western Art*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2012.

⁷⁷ Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », in Jean Adhémar et al., *Connaître et choisir la lithographie*, Paris, Celiv, 1988, pp. 207-220.

⁷⁸ Voir Sean Shesgreen, *The Image of the Outcast. The Urban Poor in the Cries of London*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

⁷⁹ La recherche a été réalisée entre les années 2015 et 2016 sur les bases de données de thèses et mémoires de la *Coordenação do Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior* (CAPES - Brésil), de l'*Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia* (BDTD/IBICT) ainsi que sur les plateformes *Google Scholar* et *Scielo*. Une veille scientifique a été établie sur celles-ci.

⁸⁰ Paulo Castagna, « Música na América Portuguesa », in José Geraldo Vinci Moraes ; Elias Thomé Saliba (dirs.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, pp. 35-76. Cassis GeCIAuskas Sofiato, *Do desenho à litografia: a origem da Língua Brasileira de Sinais*, thèse de doctorat, Arts visuels, Campinas, UNICAMP, 2011. Eduardo Alberto de Souza Varela, *Espelhos de papel. Arte, artes gráficas e impressões do Rio de Janeiro oitocentista*, mémoire de recherche, Théorie de l'Art, Niterói, UFF, 2011. Ricardo Martins Lussac, « A Cultura material da Capoeira no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX: uma análise a partir da litografia *Jogar capoeira ou danse de la guerre*, de Rugendas », *Textos escolhidos e arte populares*, vol. 10, n. 1, [En ligne], 2013, pp. 141-167. Thiago Leitão, « Panoramas urbanos: a representação da cidade em

approfondies des estampes utilisées. Parmi celles-ci, il y a même quelques études qui prennent le lithographe pour un Anglais, en allant jusqu'à « réangliciser » son nom, que son père, William Briggs, avait nationalisé aussitôt arrivé au Brésil⁸¹ :

[...] A mais importante, na metade do século, era a firma de Ludwig e Briggs, que existiu entre 1843 a 1877. Antes disso, o sócio principal, o inglês Frederick William Briggs, manteve um negócio por conta própria durante seis anos, e antes ainda, de 1832 a 1836, foi sócio minoritário na firma Rivière e Briggs⁸².

D'autres études proposent des commentaires plus développés, lesquels seront discutés au fil de l'avancement de cette thèse. Ces travaux présentent également des sujets les plus variés : le marché des estampes à Rio de Janeiro⁸³ ; la transition de la lithographie vers la photographie⁸⁴ ; la contrefaçon des livres dans le marché éditorial à Rio de Janeiro⁸⁵ ; l'estampe du calendrier national de 1837 (*Folhinha nacional para o ano de 1837*)⁸⁶ fabriqué à Londres dans l'imprimerie *Day & Haghe*, dont l'attribution à Briggs n'est pas tout à fait stabilisée dans l'iconographie *brasiliense*⁸⁷ ; la représentation du Noir et des pratiques culturelles afro-brésiliennes dans la culture visuelle brésilienne⁸⁸ ; la construction la culture visuelle de Rio de Janeiro comme un destin touristique⁸⁹. La référence à Briggs en tant qu'artiste lithographe apparaît aussi dans quelques travaux américains et britanniques : sur la police et la pratique de la capoeira à Rio de Janeiro au

360° », *III ENAPARQ Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva*, [En ligne], 2014, pp. 1-11. Mateus Pavan Moura Leite, *Jules Martin, litógrafo: catálogo iconográfico de um comerciante de imagens de São Paulo*, mémoire de recherche, Histoire sociale, Campinas, UNICAMP, 2016.

⁸¹ « Le panorama du peintre voyageur Frederico Guilherme Briggs, 1837, n'est pas exposé dans une rotonde [...] », Thiago Leitão, *ibidem*, p. 7.

⁸² Nous soulignons. Laurence Hallowell, *Books in Brazil : a History of the Publishing Trade*, 1982, traduit de l'anglais par Maria de Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira et Geraldo Gerson de Souza, *O Livro no Brasil : a sua História*, São Paulo, EdUSP, 2005 [1^{re} éd. brésilienne de 1985], p. 148.

⁸³ Celeste Zenha, « O negócio das "vistas do Rio de Janeiro": imagens da cidade imperial e da escravidão », *op. cit.*

⁸⁴ Celeste Zenha, « Les usages de la photographie dans la production des vues du Brésil à la période impériale », *Études photographiques*, n. 14, [En ligne], 2004, pp. 62-85.

⁸⁵ Nelson Schaponik, « Pirataria e mercado livreiro no Rio de Janeiro: Désiré-Dujardin e a livraria Belgo-francesa, 1843-1851 », *Revista de História*, n. 174, [En ligne], 2016, pp. 299-325.

⁸⁶ Airton José Cavenaghi, « O território paulista na iconografia oitocentista: mapas, desenhos e fotografias. Análise de uma herança cotidiana », *Anais do Museu Paulista*, v. 14, n. 1, São Paulo, 2006, pp. 195-241.

⁸⁷ Lygia da Cunha attribue les dessins qui ont servi de matrice à l'estampe à Félix Taunay qui auraient été lithographiés par l'artiste lithographe britannique Andrew Picken. Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, « Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica », *Frederico Guilherme Briggs, Pedro Ludwig, Lembrança do Brasil, Ludwig and Briggs*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e da Cultura, Biblioteca Nacional, 1970, p. 10.

⁸⁸ Iohanna Brito Freitas, *Cores e olhares no Brasil Oitocentista, os tipos negros de Rugendas e Debret*, mémoire de recherche, Histoire contemporaine, Niterói, UFF, 2009. Bruna Oliveira Santiago, *Humor e artes gráficas: a representação do negro na revista Semana Illustrada (1860-1876)*, mémoire de recherche, Histoire sociale, São Paulo, USP, 2017. Thiago Rodrigues Amorim, *A Capoeira e suas narrativas visuais no Rio de Janeiro entre os anos de 1821 a 1929*, mémoire de recherche, Arts visuels, Vitória, UFES, 2019.

⁸⁹ Isabelle Perrotta, *Desenhando um paraíso tropical – A construção do Rio de Janeiro como um destino turístico*, thèse de doctorat, Histoire culturelle, Rio de Janeiro, FGV, 2011

xix^e siècle⁹⁰ ; sur les arts en Amérique latine⁹¹. Nous retenons en particulier plusieurs références à Briggs dans les travaux sur le thème de l'esclavage dans les cultures visuelles du monde atlantique, notamment anglo-saxonnes et brésiliennes, réalisés par Marcus Wood, qui seront abordés en détail en troisième partie⁹².

Cet état de l'art sur Briggs n'a aucunement la prétention d'être exhaustif ; toutefois, la recherche sur les travaux portant sur ce lithographe a plutôt montré l'exiguïté des analyses plus développées à son sujet. En effet, la plupart d'entre elles reproduisent les informations présentes dans les trois œuvres essentielles de la fortune critique de Briggs : l'essai de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha⁹³, « Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica » ; l'œuvre sur la gravure brésilienne de Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra; introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*; et le catalogue des estampes de Briggs dans la collection Geyer du Musée impérial de Petrópolis, *Tipos e cenas do Brasil Imperial – A litografia Briggs na coleção Geyer*, organisé par Maria Inez Turazzi⁹⁴. Nous laissons momentanément en suspens l'analyse des apports de ce dernier travail, car les propositions développées par Turazzi dans le texte de présentation de la collection⁹⁵ concernent davantage la représentation des rues et des populations urbaines de Rio de Janeiro. C'est pourquoi nous reviendrons à lui en troisième partie de cette recherche.

L'essai de Lygia da Cunha, publié en 1970, est indubitablement la source primordiale des informations biographiques sur Briggs ainsi que celle pour la référencement de ses travaux⁹⁶. L'étude de l'ancienne conservatrice de la section d'iconographie de la Bibliothèque nationale brésilienne introduit la reproduction fac-similé de la collection d'estampes intitulée *The Brazilian Souvenir – A Selection of Most Peculiar Costumes of Brazils* (1846), l'un des rares exemplaires, conservé *a priori* en son intégralité et appartenant à la collection iconographique de la FBN. Il s'agit de la première analyse dédiée spécifiquement au lithographe et à ses imprimeries qui se propose de synthétiser tout ce qui fut publié sur Briggs au moment de la réalisation de cette étude⁹⁷. Lygia da Cunha ajoute de nouvelles informations qui sont le résultat du travail de

⁹⁰ Parmi les images diverses ayant le thème de la punition et de la surveillance des esclaves, il y a l'analyse de l'estampe de Briggs, *Going to the house of correction (Indo para a correção)*, de l'ensemble *The Brazilian Souvenir*. R. S. Rose, *Beyond the Pale of Pity: Key Episodes of Elite Violence in Brazil to 1930*, Austin & Winfield, 1998, p. 117. Zoë Marriage, *Cultural Resistance and Security from Below, Power and Escape through Capoeira*, Londres/New York, Routledge, 2020.

⁹¹ Une entrée de Briggs en tant que lithographe responsable de l'impression des caricatures de Manuel Araújo Porto-Alegre. Jane Turner, *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Art*, vol. 2 de *Grove Encyclopedia of Arts of the Americas*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 116.

⁹² Marcus Wood, *Black Milk...*, *op. cit.* ; « Brazilian and North American Slavery Propagandas: Some Thoughts on Difference », in Jonathan Auerbach ; Russ Castronovo (dirs.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 28-48.

⁹³ Lygia da Cunha fut la conservatrice de la collection iconographique de la Bibliothèque nationale brésilienne pendant les années 1960 et 1970. Sur les différentes contributions de Lygia da Cunha pour les études iconographiques brésiliennes, voir Marcus Venício Santos ; Maria de Lourdes Viana Lyra Ribeiro (org.), *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

⁹⁴ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, pp. 1-32. Orlando da Costa Ferreira, *op. cit.* Maria Inez Turazzi (org.), *Tipos e cenas do Brasil Imperial – A litografia Briggs na coleção Geyer*, Petrópolis, Museu Imperial, 2002.

⁹⁵ Maria Inez Turazzi, « O bulício das ruas na litografia Briggs », *ibidem*, pp. 23-37.

⁹⁶ Outre le travail de Lygia da Cunha, le catalogue de l'exposition *História do Brasil* présente les références complètes non seulement des estampes artistiques mais également des éphémères des imprimeries de Briggs. Anais da Biblioteca nacional do Rio de Janeiro, *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, 2 vols., Rio de Janeiro, 1881-1882.

⁹⁷ La plupart de ces études concernent des articles de presse.

recherche réalisé dans les collections de la FBN auprès des héritiers de Briggs ainsi que des collectionneurs de l'iconographie *brasiliانا*.

Tout d'abord, la richesse et la minutie de ce travail nous mettent devant un chemin débroussaillé en ce qui concerne l'enquête iconographique des œuvres de Briggs dans les différentes institutions brésiliennes, principalement des estampes appartenant à la collection de la FBN, l'institution possédant le plus grand nombre d'œuvres attribuées au lithographe. Ensuite, l'analyse développée dans cet essai nous fournit également d'autres chemins à explorer. La piste évoquée par rapport aux matrices des lithographies est l'apport majeur du travail de Lygia da Cunha pour le développement de cette problématique de thèse. Dans son analyse, Lygia da Cunha met en évidence l'intérêt des œuvres lithographiques de Briggs dans l'iconographie sur le Brésil, principalement dû au fait qu'il est justement le seul Brésilien dans ce milieu. Toutefois, ce qui nous semble problématique dans ses propos, c'est l'exclusion de Briggs du rôle de concepteur des estampes. En effet, il est souvent présenté comme l'imprimeur, ce qui est assurément le cas, mais l'iconographe envisage que les œuvres sorties de ses presses soient l'œuvre exclusive des producteurs des dessins en ce qui concerne les compositions, le choix du thème et l'aboutissement technique du dessin qui donne origine aux matrices. Cela fait que le rôle du lithographe est souvent minoré et, lorsqu'il est mis en avant, le nom de Briggs n'est pas cité :

Os trabalhos da firma comercial assoberbaram e desviaram o interesse de Frederico Guilherme Briggs de suas atividades artísticas; por esta razão a maior das litografias publicadas pelas várias firmas litográficas que trazem seu nome, são atribuídas a artistas por ele contratados para trais trabalhos. Entretanto, não fica invalidada a tese de sua colaboração em algumas delas, principalmente nas primeiras publicadas, devendo seu nome figurar como um dos mais importantes litógrafos da primeira metade do século dezanove, ativos na Capital do Império⁹⁸.

En guise de conclusion à l'essai, l'extrait ci-dessus met en avant le rôle de Briggs en tant que seul gestionnaire commercial et administratif des imprimeries, des tâches qui l'auraient éloigné et ôté son intérêt pour ses activités artistiques. Ensuite, Lygia da Cunha indique le recrutement d'artistes pour la réalisation des matrices de ses impressions, et avance que Briggs ne collabore qu'à quelques-unes, surtout à celles de la première phase (ca. 1832-1836). Ces affirmations laissent supposer que son rôle est secondaire vis-à-vis de l'élaboration artistique, comme si la conception thématique et formelle des compositions était uniquement à la charge des producteurs des dessins des matrices. À ce titre, l'attribution exclusive de la production des matrices des estampes de la série *The Brazilian Souvenir* à l'artiste allemand Eduard Hildebrandt (Dantzig, 1818 – Berlin, 1868) est très problématique. Elle confirme la mise à l'écart du rôle joué par Briggs dans le projet artistique de ses imprimeries, ce qui a pour conséquence d'invisibiliser la facette artistique de l'activité lithographique de Briggs :

Graças ao conhecimento das magníficas aquarelas desenhadas pelo artista alemão Eduard Hildebrandt, atribuímos a autoria dos desenhos originais que serviram à cópia litográfica, a esse famoso desenhista e aquarelista cuja obra referente ao Brasil se encontra na sua maior parte guardada no *Staatliche Musee*

⁹⁸ « Les travaux de l'affaire commerciale ont bouleversé et détourné l'intérêt de Frederico Guilherme Briggs de ses activités artistiques ; pour cette raison, la majorité des lithographies publiées par les différentes imprimeries lithographiques qui portent son nom, est attribuée à des artistes qu'il a engagés pour ces travaux. Cependant, la thèse de sa collaboration n'est pas invalidée dans certaines d'entre elles, principalement dans les premières publiées, son nom devant figurer comme l'un des plus importants lithographes de la première moitié du dix-neuvième siècle, actifs dans la capitale de l'Empire ». Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, pp. 29-30.

zu Berlin. [...] Nelas encontramos tipos e flagrantes populares que podem ser identificados no álbum *Brazilian Souvenirs* [sic], onde copiados pelos litógrafos perderam um pouco da espontaneidade devida a seu talento criador⁹⁹.

Comme Lygia da Cunha l'indique, et nous l'analyserons formellement¹⁰⁰, Hildebrandt semble collaborer effectivement à la réalisation de la collection. Néanmoins, la recherche sur les collections du *Staatliche Musee zu Berlin* ainsi que l'analyse formelle de la totalité des estampes de cette série ne permettent pas l'attribution de la totalité des matrices à l'artiste allemand. L'étude de la collection montrera que le rôle joué par Hildebrandt comme créateur des aquarelles qui seront transposées sur les matrices des estampes lithographiques à Rio de Janeiro est bien plus complexe qu'il n'y paraît dans l'homogénéisation implicite du travail collaboratif entre artiste et lithographe que suppose cette affirmation.

Cette attribution est celle retenue encore aujourd'hui dans les institutions de garde, notamment les collections numérisées de l'Instituto Moreira Salles (IMS) et celles des œuvres rares de la Bibliothèque municipale de São Paulo, Mario de Andrade (BMA). Dans les fiches iconographiques des deux institutions, la série est attribuée à Hildebrandt avec collaboration de Pedro Ludwig. Le nom de Briggs apparaît seulement dans l'espace réservé à l'imprimerie¹⁰¹. L'attribution de la collection telle qu'elle apparaît dans ces catalogues institutionnels suivent les indications de Lygia da Cunha, notamment l'attribution des lithographies de façon quasi exclusive à Ludwig, à l'exception de quelques-unes à un lithographe anonyme (E. C.). Si certaines attributions semblent correspondre à la production effective de la collection, d'autres manquent de fondements selon les indications textuelles et les aspects formels des estampes, comme nous le démontrerons dans notre proposition d'analyse de la série.

Il serait plus judicieux d'attribuer la production de l'album à l'auteur collectif *Ludwig & Briggs*. Cette proposition que nous portons, c'est-à-dire d'attribuer la production de la collection à un auteur collectif représenté par l'atelier traverse d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre lithographique de Briggs. Les cadres de la fabrication de la lithographie à Rio de Janeiro sont très différentes de ceux de centres urbains européens tels que Paris et Londres. Le marché de l'estampe à Rio de Janeiro se montre en fait comme empreint d'une complexité inégalable, principalement à tous ceux et toutes celles qui s'investissent de la tâche de décortiquer les réseaux de coopération et de collaboration qui aboutissent à l'estampe lithographique en tant que produit final. Cette recherche ne fait qu'effleurer la question, puisque le sujet de l'emploi d'ouvriers lithographes captifs n'est que citée. L'aborder demanderait en fait une enquête minutieuse des divers documents éparpillés dans les différentes archives de Rio de Janeiro. La complexité matérielle de la fabrication de la collection *The Brazilian Souvenir* est, en quelque sorte, à

⁹⁹ « Grâce à la connaissance des magnifiques aquarelles dessinées par l'artiste allemand Eduard Hildebrandt, nous attribuons comme auteur des dessins originaux qui ont servi à la copie lithographique, ce célèbre dessinateur et aquarelliste dont l'œuvre référant au Brésil se trouve pour la plupart gardée dans le *Staatliche Musee zu Berlin*. [...] Dans celles-ci [les aquarelles], nous voyons les types et les instantanées populaires qui peuvent être identifiés dans l'album *Brazilian Souvenirs* [sic], dans lequel ceux-ci, copiés par les lithographes, ont perdu un peu de leur spontanéité à cause du talent de leur créateur », Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁰ Voir le chapitre VII pour l'analyse approfondie de ces questions.

¹⁰¹ Collection iconographique de l'IMS. Entrée Briggs, document iconographique n. 001SK00498. Disponible sur <http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/4294979200>. Consulté le 21 octobre 2020. Collection Biblioteca Mário de Andrade. « Fotos e ilustrações de São Paulo, 1558 a 1960 », ensemble *Ilustrações de viajantes que estiveram no Brasil, 1558-1881*, dossier *Hildebrandt/Taunay&Denis/Rugendas* (desenhos). Disponible sur <https://www.docvirt.com/DocReader.Net/DocReader.aspx?bib=FOTOS&pesq=&pagfis=1756>. Consulté le 21 octobre 2020.

l'image même de la lithographie, une technique dont le travail est éminemment coopératif à un tel point qu'à cette période on peut assurément affirmer l'existence d'un monde des arts lithographiques avec ses modèles et cadres spécifiques¹⁰².

En ce sens, bien que tout travail sur Briggs se doive d'étudier les riches apports des études de Lygia da Cunha, il se fait nécessaire de les aborder à partir d'une démarche de révision d'après l'état courant des connaissances sur la lithographie. Sans cette démarche, on risque d'invisibiliser les dynamiques et les acteurs locaux dans l'élaboration d'une pratique lithographique propre aux arts graphiques brésiliens. L'attribution faite par Lygia da Cunha de l'album *The Brazilian Souvenir* à Hildebrandt occulte d'ailleurs les apports d'un autre artiste brésilien, Lopes de Barros en tant que créateur de matrices de la série *Costumes Brasileiros* (1840-41). L'analyse de ces deux ensembles, *Costumes Brasileiros* et *The Brazilian Souvenir*, produits par les deux imprimeries Briggs doit se faire de manière conjointe. À cet effet, il convient de souligner que la figure du lithographe brésilien est le seul lien qui unit les deux contextes de fabrication, puisque l'artiste Lopes de Barros ne collabore plus au projet de l'album *The Brazilian Souvenir* et Pedro Ludwig travaille uniquement sur l'album de 1846. Cette mise en parallèle de deux productions des imprimeries Briggs montre la réélaboration vraisemblable des premières matrices, adaptées aux nouveaux objectifs autour de la production de l'album.

La façon dont la lithographie est envisagée dans cette recherche fait également partie des nouvelles tendances qui se sont exprimées dans l'historiographie du procédé qui entame une nouvelle phase de travaux portant sur la lithographie dans les arts graphiques occidentaux à partir des années 1960. Au Brésil, il revient à Orlando da Costa Ferreira¹⁰³, avec son œuvre sur la gravure brésilienne publiée initialement en 1976, et rééditée en 1994, dans laquelle la place donnée à la lithographie est considérable, de proposer sa contribution à l'histoire du procédé. Ferreira, avec ce travail, inscrit la lithographie brésilienne dans l'histoire de la lithographie occidentale. À cette période, entre les années 1960 et la fin 1970, les études sur la lithographie en Europe et aux Amériques se concentrent sur la récupération des faits autour de son invention, de son développement et des liens entretenus entre le procédé lithographique avec les arts et la presse, notamment celle illustrée. Dans cette perspective, le souci de retracer de façon méticuleuse les parcours des lithographes et leur pratique à Rio de Janeiro rend ce travail essentiel à partir d'une grande partie des faits et hypothèses avancés, comme il sera démontré dans l'avancement de cette thèse.

Toutefois, la perception de la lithographie comme une expression artistique à part entière, avec ses formes et son langage propre, n'est encore qu'à son état germinal de développement à cette période¹⁰⁴. À titre d'exemple, des études fondatrices sur une réflexion plus approfondie sur la lithographie artistique commencent à paraître à la fin des années 1970¹⁰⁵ et seront plus affirmées dans les années 1980. À ce titre, la prise en considération de la lithographie uniquement comme un moyen de reproduction ou comme un art supplanté par la photographie est l'une des sources de confusion et de

¹⁰² Sur cette idée de monde des arts en tant que travail collaboratif, voir Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 1-39.

¹⁰³ Orlando da Costa, *op. cit.*

¹⁰⁴ Cf. Stanley Jones, *Lithography for Artists*, Oxford, Oxford University Press, 1967. *The Tamarind Papers: Technical, Critical and Historical Studies on the Art of Lithography*, vol. 1, n. 1, New Mexico, University of New Mexico Press, 1974.

¹⁰⁵ Félix H. Mann, *Artist's Lithography, A World History from Senefelder to the Present Day*, Londres, Putnam, 1970. Michael Twyman, *Lithography 1800-1850*, Oxford, Oxford University Press, 1970. Michel Melot, *L'Œil qui rit, le pouvoir comique des images*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1975, Jean Adhémar, *La Gravure des origines à nos jours*, Paris, Somogy, 1979.

manque de compréhension de la nature du procédé au XIX^e siècle, et encore aujourd'hui¹⁰⁶. La lithographie est certes un art populaire et « mineur », mais elle est également un art d'avant-garde à cette période, ainsi qu'une nouvelle technologie, ce qui doit être pris en compte dans l'analyse du procédé. Ainsi, les observations selon des critères artistiques et des jugements arbitraires à l'encontre de Briggs dans les propos de Ferreira sont des indices du contexte dans lequel cette étude est réalisée, une analyse consistante du point de vue théorique et méthodologique sur la pratique du lithographe brésilien :

[...] Mas o que surpreende saber é quão pouco absorvera Briggs, já com 25 anos, da experiência da casa Day & Haghe, uma vez que, podendo haver logo, em proveito de sua carreira, programado nova série de vistas do Rio, limitou-se a trabalhos elementares e, logo depois, a litografar uma série de ingênuas caricaturas. [...] [Ludwig e Briggs] editaram um documentário de trajes e costumes da época, num álbum de trinta estampas com o título de *The Brazilian* [sic] *Souvenir, a Selection of the most peculiar Costumes of the Brazils*, infelizmente sem qualquer valor como obra de arte¹⁰⁷.

Outre les questions de valeur d'œuvre d'art en ce qui concerne les estampes de la série *The Brazilian Souvenir*, évoquées par Ferreira sans aucun développement d'ordre technique, artistique ou stylistique qui pourraient éventuellement justifier une telle affirmation ; sans cette analyse formelle, l'appréciation de Ferreira, exprimée sous une forme axiomatique, n'apparaît que comme une simple question d'un goût qui est subjectif. Par ailleurs, il semble corroborer une vision relativement archaïsante de la lithographie comme une forme artistique non aboutie, ou n'ayant pas une valeur égale à d'autres formes¹⁰⁸, ce qui est sous-entendu par le terme *ingênu* (naïve). Concentrons-nous davantage sur la perception que Ferreira développe sur l'acquisition de Briggs des savoirs lors de son séjour d'apprentissage à Londres, dans l'imprimerie *Day & Haghe*.

Selon le bibliographe, Briggs n'a pas acquis le savoir-faire de l'imprimerie britannique, puisque, au lieu de suivre les tendances en vogue à Rio de Janeiro et observées dans un grand nombre de vues et de paysages urbains, il se dédie plutôt à la caricature « naïve » et ensuite à l'album de costumes et mœurs nationales. L'observation du développement exponentiel de la caricature européenne, notamment française dans les années 1830 et 1840¹⁰⁹ ou encore le renouveau des *Street cries*¹¹⁰, met en avant la faiblesse de l'argument de Orlando da Costa sur la non-acquisition de la part de Briggs des apports de l'atelier londonien. La connaissance actuelle des tendances visuelles de la lithographie européenne des premières trente années du XIX^e siècle montre en fait que Briggs était plus « moderne » qu'il ne paraît à première vue. De plus, il propose non seulement sa contribution vis-à-vis de ces tendances, mais l'associe à la culture visuelle spécifique à l'Amérique latine, notamment celle qui concerne les scènes *costumbristas*, en

¹⁰⁶ Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁷ Nous soulignons. « Mais ce qui est surprenant, c'est de savoir à quel point Briggs, déjà âgé de 25 ans, a très peu absorbé de l'expérience de la maison *Day & Haghe*, puisqu'au profit de sa carrière, il aurait pu avoir tout de suite programmé une nouvelle série de vues de Rio, il se limita à des travaux élémentaires et, peu de temps après, se mit à lithographier une série de caricatures naïves. [...] [Ludwig et Briggs] éditèrent un documentaire de costumes et mœurs de l'époque, dans un album de trente images intitulé *The Brazilian* [sic] *Souvenir, la Selection of the most peculiar Costumes of the Brazils*, malheureusement sans aucune valeur comme œuvre d'art. » Orlando da Costa, *op. cit.*, pp. 368 ; 375.

¹⁰⁸ Gervaise Browsers, « La Lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n. 40, [En ligne], 2015, p. 191.

¹⁰⁹ Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *op. cit.*

¹¹⁰ Voir Sean Shesgreen, *op. cit.* Cf. le dossier de la Bibliothèque nationale britannique, *Discovering Literature: Romantics & Victorians*, « The Cries of London », par l'auteur anonyme *The Gentle Author*, disponible sur : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-cries-of-london>.

associant son œuvre aux tendances de la lithographie sud-américaine. Le commentaire de Ferreira expose également de façon implicite que l'hyperthème de l'imagerie du paysage et des populations de Rio de Janeiro, observé de façon générale dans la production étrangère, notamment française, sert de cadres réglementaires pour l'attribution de valeur à l'œuvre du lithographe national. Outre la référence aux caricatures, qui ne sont pas analysées dans notre recherche, il montre également une certaine ignorance de ce qui se pratiquait en imagerie populaire dans la lithographie britannique.

En pointant les lacunes et les aspects inexplorés de ces deux travaux réalisés dans les années 1970, nous nous gardons de l'anachronisme d'attendre d'eux une analyse impossible à accomplir d'après l'état des connaissances sur la lithographie et les arts graphiques à la période où ils ont été écrits et publiés. Ce que nous exprimons par la relecture critique de ces travaux, c'est que, malgré leur importance capitale en tant que fortune critique sur Briggs, leur positionnement et apports doivent être mobilisés à partir d'une perspective de révision dans les études actuelles qui mobilisent les estampes des imprimeries Briggs. Sans cette démarche, on ne fait que maintenir l'état d'ostracisme auquel furent relégués les artistes brésiliens dans leur exercice de la lithographie au début du XIX^e siècle.

D. La problématique, le développement des hypothèses et la structure de la thèse

L'objet analytique de cette recherche porte sur la représentation visuelle de l'espace urbain de Rio de Janeiro occupé par une population d'origine africaine. Nous abordons ce sujet de recherche à partir de l'étude de cas qui a trait aux estampes artistiques produites par les trois imprimeries appartenant à Frederico Briggs. À partir de cette perspective, les limites temporelles de l'analyse sont fixées entre les années 1820 jusqu'à la fin des années 1840, qui correspondent au parcours de Briggs et à sa production lithographique autour de cette thématique. Notre corpus d'analyse est composé donc de trois ensembles d'estampes¹¹¹ :

1/ Les feuilles volantes de la *Lithografia* [sic] *do Ouvidor*, connue dans la fortune critique de Briggs comme *Rivière & Briggs* (ca. 1832-1836) ;

2/ La série *Costumes Brasileiros* (1840-1841) da *Lithografia* [sic] *Briggs* (1839-1841) ;

3/ La série *The Brazilian Souvenir: a Selection of the Most Peculiar Costumes of Brazils* (ca. 1846) de l'atelier *Ludwig & Briggs* (1843-1872).

En s'appuyant sur la discussion préliminaire entamée ici, la problématique de cette recherche se fonde sur les hypothèses suivantes :

- a) L'ensemble de la production de la lithographie artistique de Briggs qui porte sur la représentation des types sociaux et des scènes de rue feraient partie d'un seul projet artistique ayant trois phases qui courent sur les années 1832 à 1846 ca.
- b) Cette production visuelle fonctionnerait comme une contre-visualité par rapport à la politique visuelle de l'Empire du Brésil, qui émane de l'Académie impériale des Beaux-Arts.
- c) En s'attachant davantage aux formes plus récurrentes de la culture visuelle luso-brésilienne, la production artistique de Briggs se poserait également

¹¹¹ Cf. le volume 2.

comme une contre-visualité par rapport à la production étrangère de même thématique.

D. 1. La structure de la thèse

Il va de soi que les trois hypothèses qui fondent notre raisonnement se reflètent sur la structure de cette thèse¹¹². En d'autres mots, si l'on considère que Briggs pensa à un projet de représentation de la culture nationale qui s'étale sur quatorze ans en prenant des aspects formels différents tout en maintenant ceux thématiques, il est devenu évident qu'une analyse développée de son parcours social et artistique ainsi que le contexte socio-historique, artistique et technique autour de sa production s'imposait. Dans cette perspective, la première partie, **Les milieux artistiques de Rio de Janeiro aux débuts des arts nationaux (1808-1831)**, expose la formation des milieux artistiques dans la ville à partir du transfert de la Couronne portugaise vers la colonie américaine (1808). Cet événement social majeur bouleverse profondément la société coloniale, notamment en raison de plusieurs initiatives de la monarchie pour moderniser la capitale de l'Amérique portugaise. Sur le plan artistique, cela mène à un processus de libéralisation des arts lusobrésiens, par la suite de l'émancipation brésilienne (1822), qui deviennent l'expression des arts nationaux. Il s'agit donc d'une période charnière qui montre le croisement des tendances héritées de la société coloniale et les nouvelles pratiques et formes artistiques apportées par des Européens des origines les plus diverses.

La deuxième partie, **Frederico Guilherme Briggs, un lithographe à Rio de Janeiro, 1820-1850**, met en lumière justement cet aspect biographique qui, à notre connaissance, reste à plusieurs niveaux inexploré jusqu'alors. Il s'agit donc d'une sorte de « monographie orientée » de l'artiste-imprimeur. D'abord, le terme de monographie sied bien à l'analyse proposée, car justement la perspective d'approche se destine à combler quelques lacunes et certaines incertitudes à propos de Briggs en contribuant par conséquent à une connaissance plus ample de sa place sociale et de sa personnalité artistique. Un deuxième objectif s'ajoute à la démarche fondée sur la production d'un récit biographique sur le lithographe, celui d'observer comment Briggs, malgré la place d'artiste mineur qui est la sienne dans l'historiographie des arts brésiliens des années 1800, est un acteur capital pour la compréhension des dynamiques non seulement artistiques, mais aussi sociales qui animent ce territoire dans la première moitié du XIX^e siècle. Cette perspective prend en considération que l'œuvre lithographique de Briggs se constitue en premier lieu comme une contre-visualité dans l'horizon qui a trait à la lutte des visibilités énoncées dans les hypothèses.

Enfin, l'analyse développée dans les deux premières parties sert en quelque sorte de préparation pour entamer le déploiement dans la troisième partie, **La visualité de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro, ca. 1832-1846**. Le questionnement qui a guidé notre démarche de réflexion pour cette partie se structure de la façon suivante :

1/ Que peut-on appréhender de l'histoire d'une ville capitale d'un ancien espace colonial américain érigé en nation indépendante à partir des images matérielles qui représentent son territoire urbain ?

2/ Que nous apprend l'insertion systématique du personnage noir dans les images matérielles de l'espace urbain de cette ville capitale ? Cette interrogation est

¹¹² Les questions plus spécifiques sur la perspective théorique et méthodologique déployée sont abordées dans les introductions de chaque partie.

alignée au fait que ce personnage possède les attributs qui sont considérés dans nos visualisations contemporaines comme étant ceux qui caractérisent la figure de l'esclave dans l'horizon de l'esclavage atlantique.

L'effacement de Rio de Janeiro dans ces questions est intentionnel. Il convient d'abord de souligner que ces interrogations ont marqué profondément notre raisonnement tout au long de cette recherche. Certes, la contre-visualité développée par les imprimeries Briggs prend racine non seulement dans la volonté de proposer sa version imagée de la culture (urbaine) brésilienne, mais principalement dans les considérations mercantiles d'un commerçant aguerri d'estampes. Cette visualité se fonde également en tant que formation discursive sur l'idée de la modernité associée à cet espace urbain, dans une période durant laquelle la société brésilienne prend ses distances avec un passé colonial perçu comme archaïque. Briggs se situe donc dans le pôle opposé aux beaux-arts, mais essentiel à tous les milieux artistiques qu'est celui des arts « populaires ». En revanche, en mettant en évidence les réseaux de sociabilité des sujets qui occupent cet espace, à l'instar des scènes de la vie urbaine très en vogue dans la culture visuelle européenne, Briggs expose la plaie ouverte de cette société que la politique visuelle impériale essaye d'occulter, c'est-à-dire la présence inexorable d'une forte population noire, dont la majorité écrasante est composée d'esclaves. Le déroulement de cette thèse cherche donc à répondre à la question de savoir quelles sont les enjeux de cette « hypervisibilisation » du Noir dans l'œuvre lithographique de Frederico Guilherme Briggs.



Partie I – Les milieux artistiques à Rio de Janeiro au début des arts nationaux (1808-1831)

Le mouvement global de révision dans les années 1970 et 1980 des arts du XIX^e siècle se fonde sur le questionnement d'une sorte d'« autoritarisme moderne¹¹³ » vis-à-vis de tout type d'œuvre qui ne correspondait pas à certains critères de la modernité artistique¹¹⁴. Dans le cas spécifique des arts brésiliens, le terme « académique » surgit comme une façon péjorative de se référer aux arts des années 1800, antérieurs aux expressions artistiques véritables et authentiquement brésiliennes du début du XX^e siècle, représentées généralement par le Modernisme des années 1920. Les nouvelles tendances exprimées dans l'historiographie des arts brésiliens du XIX^e siècle ont consisté à resignifier l'usage généralisé des catégories telles que néo-classicisme, romantisme, académique et académisme pour l'appréhension des pratiques artistiques développées par les artistes dans les milieux des arts brésiliens. Cette révision conceptuelle, qui focalise sur des catégories communément acceptées, visait principalement à rompre avec cette perspective méprisante, empreinte d'un « sentiment d'infériorité¹¹⁵ », selon laquelle les artistes brésiliens du XIX^e siècle ne surent pas rompre avec les traditions européennes, en les employant de façon acritique¹¹⁶.

L'Académie impériale des Beaux-Arts (AIBA), fondée à Rio de Janeiro en 1826, ainsi que les acteurs qui participent à sa mise en place suscitent l'intérêt majeur de la part des historiens de l'art brésilien de cette période. Il s'agit néanmoins d'une histoire inégale, dans la mesure où certaines périodes sont surinvesties alors que d'autres restent relativement dans l'ombre¹¹⁷. Certes, l'analyse des milieux artistiques au XIX^e siècle proposée dans cette première partie correspond effectivement à ce temps fort dans les études sur l'institution¹¹⁸, c'est-à-dire l'étape de la mise en place du projet académique mené par une colonie d'artistes français qui arrive à Rio de Janeiro en 1816, ladite « Mission artistique française ». Ensuite, un autre moment majeur dans cette historiographie correspond à l'ouverture effective de l'Académie en 1826 avec le concours de quelques artistes portugais, de même que les premières démarches pour les débuts de la formation artistique qui y est dispensée. Toutefois, l'intérêt que nous portons à la figure de l'artiste et de l'imprimeur lithographe, Frederico Guilherme Briggs, a pour

¹¹³ Jorge Coli, *Como estudar a arte brasileira do século XIX*, São Paulo, Senac, 2019 [1^{re} éd. de 2005], pp. 5-7.

¹¹⁴ Voir Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris, PUF, 1984.

¹¹⁵ Sonia Gomes Pereira, « Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX », *revista ieb*, n. 54, [En ligne], 2012, pp. 89-92.

¹¹⁶ Jorge Coli, *ibidem*. Sonia Gomes Pereira, *ibidem*.

¹¹⁷ Camila Dazzi, « Os Estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro : contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas », *Visualidades*, v. 11, n. 1, [En ligne], 2013, p. 111.

¹¹⁸ L'ampleur de l'intérêt porté à l'arrivée de ces artistes français à Rio de Janeiro en 1816 rend difficile la présentation de toutes les recherches qui s'y consacrent. Voir les principales contributions : Afonso de Escragnoille Taunay, « A missão artística de 1816 », *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1912 ; *A Missão Artística Francesa de 1816*, Rio de Janeiro, DPHA, MEC, 1956. Mário Barata, « A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e indicações para estudo do Romantismo e as últimas tendências do século XIX », in *As artes no Brasil no século XIX*, catalogue d'exposition, São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 1977. Elaine Dias, *Debret: a pintura de história e as ilustrações da corte da "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"*, mémoire de recherche, Histoire sociale, Campinas, UNICAMP, 2001. Roberto Conduru et al., *Missão Francesa no Brasil*, Rio de Janeiro, Sextante, 2004.

conséquence d'opérer un déplacement dans les perspectives communément déployées sur l'histoire de l'institution à cette période.

Le choix d'aborder l'histoire de l'AIBA et des premiers moments de la formation des milieux artistiques dans la cour de l'Empire du Brésil (1822-1889) échappe à la tendance générale observée dans les recherches sur l'institution à cette période qui est celle de se focaliser sur les acteurs consacrés par la critique et l'histoire de l'art sur l'Académie, notamment les membres de la « Mission française ». Cependant, l'abord à partir de l'expérience d'un acteur « mineur », un élève qui abandonne la formation assez précocement, s'inscrit dans les présupposés théoriques qui animent les actuelles études sur l'histoire de l'Académie/École de Beaux-Arts à Rio de Janeiro¹¹⁹. Il s'agit de proposer l'étude de cas spécifiques et localisés dans le temps, dont l'approche mise en avant se fonde sur quelques étapes méthodologiques essentielles¹²⁰. Celles-ci se structurent sur l'analyse du déploiement institutionnel de l'Académie en partant de l'observation de courtes périodes qui sont articulées aux visions du projet et à ses caractéristiques principales dans un contexte socio-historique précis. Cette proposition méthodologique permet ainsi la compréhension de différentes positions sociales, idéologiques, politiques tenues par l'institution dans la société impériale, en tant qu'Académie, par la suite dans la période républicaine, comme l'École des Beaux-Arts¹²¹. La structure méthodologique qui émerge de cette approche sert de justification à notre choix pour aborder le parcours individuel de Briggs dans l'institution, puisqu'elle se fonde sur la localisation « des noms et des productions qui n'ont pas été encore étudiés ou qui n'ont pas bénéficié jusqu'aujourd'hui, d'une étude plus approfondie des œuvres [de ces artistes]¹²² ».

Bien que Briggs soit parmi le premier groupe d'élèves formés par l'institution, on ne pourrait pas évoquer son nom dans l'histoire de l'AIBA sans susciter un certain étonnement. Cette réaction éventuelle est tout à fait pertinente si l'on retient que la formation académique de Briggs est relativement courte, après quoi il investit rapidement les milieux des arts graphiques en tant qu'artiste et imprimeur lithographe, un rôle par lequel il est resté connu dans l'histoire des arts visuels et de la presse illustrée au Brésil. L'association entre le parcours académique de Briggs et l'histoire de l'institution se justifie dans cette première partie par une démarche de révision au sein de l'historiographie des arts visuels en Occident, celui des arts graphiques en particulier. En effet, à la même période où l'on se pose des questions sur les arts brésiliens du XIX^e siècle, évoquées auparavant, on constate en Europe et aux Amériques un renouvellement du débat sur la lithographie qui se confirme comme une forme artistique à part entière. En dépit du fait que l'accent soit mis particulièrement sur l'usage de la technique par des artistes consacrés par une autre expression artistique, ces études abordent une nouvelle manière d'appréhender la technique¹²³. Le nouveau regard sur la lithographie dans la deuxième moitié du XX^e siècle réactualise la place du procédé dans les domaines des arts visuels comme un langage artistique particulier. En revanche, les pas tâtonnants de cette

¹¹⁹ Nous traduisons toutes les citations en portugais. « La deuxième [prémisse théorique] dispose sur la conviction que l'histoire de l'institution (Académie et École nationale des Beaux-Arts) se doit d'être pensée selon des limites temporelles capables d'établir une vision des idéologies qui se sont formées au fil du temps [...] », Camila Dazzi, *op. cit.*, p. 122.

¹²⁰ Sonia Gomes Pereira, *A Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: ensino artístico e arte brasileira nos séculos XIX e XX. Projeto de pesquisa para a reformulação do Museu da Escola de Belas Artes – D. João VI/UFRJ*, Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, 2002.

¹²¹ Voir Arthur Valle, « From "Academy" to "School": Transformations in the Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro, 1816-1930 », in Oscar E. Vázquez (dir.), *Academies and Schools of Art in Latin America*, New York/Londres, Routledge, pp. 1-30.

¹²² Sonia Gomes Pereira, *A Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*, *ibidem*.

¹²³ Ces questions seront abordées dans la deuxième partie.

réflexion nouvelle sur la lithographie artistique se focalisent sur les « créations artistiques originales¹²⁴ ». Il s'agissait donc de revenir aux pratiques lithographiques des artistes européens reconnus par d'autres moyens d'expression artistique, tels que Goya, Delacroix, Géricault, entre autres : de même qu'à celle des lithographes d'exception comme Daumier et Cham¹²⁵.

L'observation conjointe de ces deux démarches de révision historiographique des arts visuels, l'une des arts brésiliens au XIX^e siècle et l'autre de la lithographie, a guidé l'étude des milieux artistiques à Rio de Janeiro au début du XIX^e siècle ci proposée. En ce qui concerne particulièrement l'histoire de la lithographie, il y a eu un constat capital pour le développement de la problématique de cette recherche fondée sur l'impossibilité d'utiliser les formes (artistiques et sociales) de la lithographie européenne comme un modèle rigide et univoque pour la compréhension de la lithographie brésilienne des débuts du XIX^e siècle. La mise en lumière des différences qui structurent ces pratiques de la lithographie a permis le développement d'une interrogation majeure pour cette recherche : quelle est la place de la lithographie brésilienne dans cette démarche de révision des arts visuels du XIX^e siècle ? En partant de cette interrogation, d'autres questions ont émergé concernant particulièrement les premiers essais d'une lithographie artistique brésilienne. Est-ce que l'on les considère comme de l'art, malgré leur manque d'aboutissement technique ainsi que leur statut de produits culturels de consommation populaire ? Ou bien, s'attache-t-on plutôt à une approche de ces estampes, qui se développe également tout au long du XX^e siècle, en les considérant uniquement comme des « sources » visuelles pour la démarche historique¹²⁶ ? La distinction opérée dans cette dernière question est-elle pertinente ?

Dans cette perspective qui touche l'histoire des arts graphiques brésiliens, ceux-ci suscitent généralement un plus grand intérêt à partir des dernières décennies du XIX^e siècle, tandis que ceux de la première moitié sont envisagés plus par leur aspect technique comme des moyens de reproduction de l'image. Il y a comme un fossé entre les études portant sur les techniques des gravures et d'impression pendant la période coloniale, qui ne sont d'ailleurs pas nombreuses, et la deuxième moitié du XIX^e siècle, notamment les études sur la figure d'Angelo Agostini (Vercelli, 1843 – Rio de Janeiro, 1910)¹²⁷, l'important graveur d'origine italienne, illustrateur et caricaturiste¹²⁸. Ainsi, la lithographie des premières années de ce siècle reste l'affaire des artistes étrangers. Briggs jouit encore de cette « célèbre méconnaissance », telle qu'elle a été évoquée en introduction. En revanche, on connaît peu d'autres lithographes et graveurs luso-brésiliens pour la période.

D'une part, les interrogations formulées plus haut engagent sans équivoque des notions telles que les arts populaires, ou plus particulièrement dans le cas de la lithographie, les catégories qui identifient des biens culturels destinés à la consommation populaire et de masse. Elles engagent également les concepts d'originalité et de création artistique, ou encore les aspects formels propres au langage lithographique ; des éléments

¹²⁴ Léon Lang, *La Lithographie en France : des origines au début du romantisme*, Mulhouse, François Gangloff, 1946. Claude-Roger Marx, *La Gravure originale au XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 1962. Pat Gilmour (dir.), *Lasting Impressions: Lithography as Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.

¹²⁵ Voir Jean Adhémar *et al.*, *Connaître et choisir la lithographie*, Paris, CELIV, 1988 [1^{re} éd. 1983].

¹²⁶ Sur l'usage des images en tant que « sources historiques », voir Peter Burke, *Eyewitnessing: the Uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books, 2001.

¹²⁷ Cf. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, « Angelo Agostini », São Paulo [En ligne], Itaú Cultural, 2020.

¹²⁸ Voir l'introduction de Vitor Hugo Gorino, *Litografia artística brasileira: Lotus Lobo e Darel Valença Lins*, thèse de doctorat, Arts, Campinas, UNICAMP, 2014.

qui seront discutés plus tard. D'autre part, le contexte spécifique de fabrication de la lithographie artistique à Rio de Janeiro est diamétralement distinct de ce qui se faisait en Europe à la même période, si n'est-ce comme une conséquence directe du recours massif à la main-d'œuvre des captifs d'origine africaine. En effet, les lithographies britannique et française, dont les deux capitales, Londres et Paris, étaient à la pointe de la technique en Europe, montrent rapidement une division précise du domaine : la lithographie industrielle, commerciale et l'autre artistique. Cela fait qu'il y a une spécialisation du travail : les ouvriers, les imprimeurs et les artistes lithographes, tous plus ou moins séparés d'une façon relativement claire selon la taille et l'importance de l'imprimerie par leur pratique de la lithographie¹²⁹. Cette distinction et cette organisation du travail ne sont pas aussi claires dans les milieux de l'estampe et de la lithographie à Rio de Janeiro, étant donné que la différenciation entre des arts dits libéraux et artisanaux ne s'amorce dans cette société qu'avec la mise en place du projet académique, alors qu'en Europe d'une façon générale cette discussion est bien plus ancienne. Ainsi, la pratique de la gravure brésilienne et de la lithographie jusqu'aux environs des années 1870 relève encore des ateliers artisanaux, donc fortement attachée à l'esclavage et au travail de l'artisan esclavagisé. Il va de soi que cette spécificité vis-à-vis du travail artistique pratiqué par des captifs, de façon anonyme bien évidemment, imprime sur l'estampe brésilienne une particularité qui se doit d'être minutieusement analysée. En ce sens, le large panorama sur l'histoire des arts à Rio de Janeiro durant les périodes coloniale et impériale, entamée dans le **chapitre I, Les arts et les métiers à Rio de Janeiro (1650 ca. – 1816)**, a pour but de tisser le scénario dans lequel la libéralisation du travail artistique et son éloignement du travail esclavagiste s'amorcent très lentement à partir de l'arrivée de la « Mission française ».

À ce titre, les débats autour des démarches pour l'élaboration de la figure de l'artiste académique dans cette société esclavagiste se doivent d'être engagés sur cette réflexion à propos de la place des artistes/artisans esclaves et leurs pratiques des arts. Or, malgré les récentes et de plus en plus nombreuses contributions des historiens et historiennes des arts brésiliens à la récupération des noms d'artistes noirs¹³⁰, il nous semble que justement dans cette période d'amorce des arts nationaux, les « arts populaires » sont encore relativement dans l'ombre de ce processus de construction des milieux artistiques nationaux. C'est pourquoi l'analyse développée dans le **chapitre II, La figure de l'artiste académique dans la formation des milieux artistiques nationaux à partir de l'exposition des travaux des élèves à l'AIBA (1829)**, propose une réflexion sur les archétypes en voie de création de l'artiste académique et son double relativement resté dans l'ombre, l'artiste « populaire ». La problématique développée dans cette première partie se fonde sur le présupposé que les arts académiques et les arts graphiques/populaires sont en fait dans la première moitié du XIX^e siècle un grand et seul espace dans lequel plusieurs acteurs, pratiques et tendances s'imbriquent. Il s'agit en fait de la période embryonnaire des milieux artistiques à Rio de Janeiro qui seront, à partir des années 1820, désormais pensés comme ceux des arts nationaux. La ville, à cette période, vit également une intense métamorphose par la suite du transfert de la Couronne portugaise qui a un impact profond à tous les niveaux : sociaux, politiques, artistiques et culturels, entre autres. En effet, Rio de Janeiro accueille la Couronne portugaise en 1808, devient la capitale de l'Empire portugais réuni en 1815, et celle de l'Empire du Brésil en

¹²⁹ Sur ces questions, voir le chapitre V.

¹³⁰ À ce titre, voir les travaux de recherche de Kleber Antonio de Oliveira Amâncio, notamment sa thèse de doctorat : *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*, thèse de doctorat, Histoire sociale, São Paulo, USP, 2016.

1822, ces transformations du statut de la ville sont bien évidemment inséparables des domaines des arts et de la culture.

Dans cet horizon socio-historique, on constate une intensification du processus de sécularisation des arts brésiliens qui est porté de façon très symbolique par la « Mission artistique française », dont l'aspect missionnaire, c'est-à-dire celui de « fonder des arts nationaux » n'est que l'invention d'une partie de la critique et de l'histoire de l'art brésilien des débuts du ^{xx}e siècle¹³¹. D'une façon succincte, pendant une longue période dans l'historiographie de l'art brésilien au ^{xx}e siècle, l'interprétation de l'embauche des artistes français par la Couronne portugaise en 1815 est mise en avant comme une des raisons majeures de l'installation de cette colonie d'artistes à Rio de Janeiro en 1816. Leur « mission » serait justement de développer les arts au Brésil en contribuant à la fondation d'une académie dans le nouveau siège américain de la monarchie portugaise. Tout d'abord, ce mythe de la « Mission artistique française » est l'œuvre d'Afonso d'Escragnolle Taunay, l'arrière-petit-fils du peintre paysagiste et membre de la colonie, Nicolas-Antoine Taunay. Ensuite, cette vision quelque peu « francophile » des événements est réitérée d'une façon générale par les historiens de l'art de la première moitié du ^{xx}e siècle. Les récentes recherches à ce sujet ont montré que les artistes français, tous engagés plus ou moins dans la politique visuelle de Napoléon, sont dans une situation délicate en France lors de la Restauration et proposent leurs services à différentes couronnes, notamment à la diplomatie portugaise installée à Paris.

Étant donné que l'histoire de la « Mission », telle qu'elle est connue dans l'historiographie brésilienne, est largement travaillée par les différentes perspectives et prismes d'approche, la proposition développée ici s'attache plutôt à observer de manière critique ce processus de transformation, en ce qu'il touche particulièrement la libéralisation des arts brésiliens à partir de l'arrivée de ces artistes et de leurs interactions avec les pratiques artistiques locales. C'est pourquoi, l'analyse des milieux artistiques est réalisée dans la comparaison avec celle des milieux dits artisanaux, la distinction entre les deux étant purement méthodologique dans la mesure où, justement, c'est à cette période qu'ils commencent à peine à se différencier.

¹³¹ Voir les divers travaux de Elaine Dias, cités dans cette recherche et référencés dans les notes bibliographiques ; sur l'œuvre de Afonso Taunay, voir Leticia Squeff, « Revendo a Missão Francesa: A Missão Artística de 1816, de Afonso d'Escragnolle Taunay », *Anais do Iº Encontro de História da Arte da UNICAMP*, [En ligne], 2009, pp. 133-140.

Chapitre 1 – Les arts et les métiers à Rio de Janeiro (1650 ca.-1816)

*Consistindo a verdadeira, e sólida riqueza nos frutos e produções da terra, as quais somente se conseguem por meio de colonos e cultivadores, e não de artistas e fabricantes*¹³².

En fuyant l'invasion imminente de Lisbonne par les troupes de Napoléon, le transfert de la Couronne portugaise vers Rio de Janeiro en 1808 amorce le processus de construction de l'État national brésilien, étant donné qu'il y a une rupture du pacte colonial par la présence du roi sur le territoire américain. L'inversion des valeurs est symbolisée par ce transfert : la colonie américaine devient le siège administratif de l'Empire européen et permet par conséquent une profonde transformation de cette société. Du point de vue culturel et artistique, nombre de réformes de l'appareil éducationnel sous tous ses aspects ont lieu, notamment la formation artistique et artisanale, constituant ainsi l'un des piliers de ce qui mènera à l'élaboration de la culture, des arts et de l'imaginaire culturel nationaux¹³³.

L'une des initiatives les plus importantes en ce qui concerne la transformation des milieux artistiques à cette période est le déploiement des institutions pour l'enseignement supérieur et la formation professionnelle, principalement académiques. À cela s'ajoutent les mesures pour la formation aux métiers mécaniques et artisanaux. On constate à cette période la création d'institutions d'enseignement supérieur, concentrées pour la plupart dans les villes côtières de Rio de Janeiro et de Salvador. Au siège de la couronne, les institutions créées sont « l'Académie de la Marine et les chaires d'anatomie et de chirurgie (1808) ; l'Académie royale militaire (1810) ; la chaire d'agriculture (1814) ; la chaire de dessin technique (1818), ; l'Académie des Beaux-Arts (1820)¹³⁴ ». En focalisant davantage sur les domaines des arts, l'Académie des Beaux-Arts, fondée en 1820, mais dont l'ouverture effective n'eut lieu que le 5 novembre 1826, est l'aboutissement du projet d'une école d'arts et métiers à Rio de Janeiro. Le rôle joué par l'Académie tout au long de la période impériale est essentiel pour la modernisation et la diversification des milieux artistiques brésiliens. Ces démarches étant représentées principalement par la laïcisation des arts visuels sur ce territoire lors des premières étapes de l'Académie, entre les années 1820 et 1850.

¹³² « Une véritable et solide richesse constituée des fruits et des productions de la terre, qui ne sont obtenus que par le concours de colons et de cultivateurs, et non par celui des artistes et des ouvriers. » Brasil, *Alvará que profibe as fábricas e manufaturas no Brasil do 5 de janeiro de 1785*, cf. annexe E.

¹³³ Voir Kirsten Schultz, *Tropical Versailles: Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*, op. cit. Keila Grinberg, Ricardo Salles (dirs.), *O Brasil Imperial (1808-1831)*, vol. 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010. Jorge Couto (dir.), *Rio de Janeiro, capitale de l'Empire portugais (1808-1821)*, Paris, Chandeigne, 2010.

¹³⁴ Luiz Antônio da Cunha, *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*, São Paulo, Editora UNESP, 2005 [1^{re} éd. de 2000], p. 69.

Le projet académique fut élaboré d'abord sous le nom d'*Escola Real de Ciências, Artes et Ofícios*. Un groupe d'artistes français qui arriva à Rio de Janeiro en 1816, et resta connu dans l'histoire des arts brésiliens du XIX^e siècle sous le nom de « Mission artistique française de 1816¹³⁵ », aurait la charge du développement des enseignements académiques dispensés dans cette école. Sous la régence de d. João VI, la mise en place de la formation artistique institutionnelle financée par l'État royal prend racine dans le décret du 12 août 1816, par le biais duquel le prince régent autorise la création d'une école d'arts et métiers à Rio de Janeiro :

Brasil o mais rico, e opulento dos reinos conhecidos: fazendo-se por tanto necessário aos habitantes o estudo das belas artes com aplicação e preferência aos ofícios mecânicos cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas¹³⁶.

L'extrait du décret ci-dessous évoque trois aspects essentiels autour du projet académique, synthétisés par les termes : *belas artes* (beaux-arts), *ofícios mecânicos* (métiers mécaniques), l'expression *luzes das ciências naturais, físicas e exatas* (les lumières des sciences naturelles, physiques et exactes¹³⁷). En effet, par les deux premiers termes, il s'agit de poser les cadres d'une formation axée sur deux objectifs : la mise en place des arts académiques et le développement des métiers mécaniques et artisanaux. Il devient clair à partir de la lecture du décret que le deuxième axe est celui perçu comme étant de plus grande importance.

En effet, les corporations des métiers se trouvent dans un état critique de retard. L'une des premières initiatives du prince régent en arrivant sur le territoire colonial, en ce qui concerne particulièrement les métiers mécaniques et artisanaux, est l'abrogation de la licence du 5 janvier 1785¹³⁸ dans laquelle d. Maria I interdit tout établissement de fabrique, atelier et manufacture sur le territoire colonial, en prétextant que l'emploi de travailleurs peu nombreux sur ce territoire dans les ateliers et fabriques les détournerait du travail agricole et de l'exploitation minière. La reine réaffirme donc par le biais de cette licence le rôle du Brésil en tant que fournisseur de matières premières fondamentales pour le commerce des vassaux métropolitains. Dans cette licence, l'interdiction des métiers artisanaux dans les domaines de l'art touche spécifiquement l'orfèvrerie¹³⁹.

La licence de 1808 abroge non seulement les interdictions quant à l'installation des fabriques, ateliers artisanaux et manufactures, mais dissout également le monopole de la chambre métropolitaine des métiers, qui, au contraire de la chambre de commerce, resta installée à Lisbonne¹⁴⁰. La lecture du texte de cette licence est très instructive par

¹³⁵ Voir le dossier Lilia Moritz Schwarcz et Ana Paula Simioni (dir.), « Les Artistes de D. João : des Français à Rio de Janeiro en 1816 », *Brésils*, n. 10, [En ligne], 2016.

¹³⁶ « Le Brésil, le plus riche et opulent des royaumes connus, il est d'autant nécessaire aux habitants l'étude des beaux-arts avec l'application de préférence aux métiers mécaniques, dont la pratique, le perfectionnement et l'utilité dépendent des connaissances théoriques de ces arts et lumières diffusives des sciences naturelles, physiques et exactes. » Brasil, « Decreto de 12 de agosto de 1816. Concede pensões a diversos artistas que vieram estabelecer-se no país », *Coleção de leis do Brasil (1808-1820)*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1890, pp. 77-78 ; cf. annexe E.

¹³⁷ Elaine Dias, « Le Breton entre Humboldt e Bachelier : Referências para o Ensino Artístico Brasileiro », *Arte e suas instituições, Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, v. 14, n. 2. Rio de Janeiro, CBHA, 2013, p. 422.

¹³⁸ Luiz Antônio da Cunha, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁹ « Alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil do 5 de janeiro de 1785 », *op. cit.*

¹⁴⁰ Luiz Antônio da Cunha, *ibidem*.

rapport au changement des mentalités dans ce court délai de quarante ans, conditionné par les nouvelles dispositions politiques et économiques de l'Empire portugais :

Eu o príncipe regente faço saber aos que o presente alvará virem: que desejando promover, e adiantar a riqueza nacional, e sendo um dos mananciais dela as manufaturas, e melhoram, e dão mais valor aos gêneros e produtos da agricultura, e das artes, e aumentam a população dando que fazer a muitos braços, e fornecendo meios de subsistência a muitos dos meus vassalos, que por falta deles se entregariam aos vícios da ociosidade: e convindo remover todos os obstáculos, que podem inutilizar, e prestar tão vantajosos proveitos: sou servido abolir, e revogar toda e qualquer proibição, que haja a este respeito no Estado do Brasil, e nos meus domínios ultramarinos, e ordenar, que daqui em diante seja o país em que habitem, estabelecer todo o gênero de manufaturas, sem excetuar alguma, fazendo os seus trabalhos em pequeno, ou em grande, como entenderem que mais lhes convém¹⁴¹ [...]

Il est intéressant de constater par rapport à cette licence que l'abrogation concerne non seulement le Brésil mais aussi tout autre espace ultramarin portugais en rendant possible n'importe quelle installation manufacturière, sans aucune règle plus précise de l'organisation du travail, y compris en ce qui concerne les ressortissants étrangers des nations amies¹⁴². Autrement dit, la licence marque la fin d'une période de prohibition vers celle d'une grande liberté dans ce domaine.

La formation professionnelle se présente en amont comme l'un des dispositifs pour le développement des métiers au Brésil. Avant même l'élaboration du projet des arts académiques, qui touche certains aspects du domaine des métiers¹⁴³, l'Académie militaire était l'institution majeure de la formation à large échelle dans ce domaine. En effet, l'Académie militaire ne concernait pas uniquement les arts belliqueux, mais formait aussi les ingénieurs civils, les professionnels libéraux (médecins, chirurgiens, professeurs des arts libéraux), se chargeait également de la mise en œuvre de la formation de tout type de professionnel destiné à la prestation des services dignes d'une élite, aristocrate ou commerçante, installée dans la ville¹⁴⁴. Il manquait cependant une institution organisée pour la formation des professionnels, qui s'occuperait de la production des biens symboliques tout aussi nécessaires pour le siège d'une monarchie européenne, c'est dans ces concours des circonstances que le projet des arts académiques est envisagé à Rio de Janeiro.

Bien que le cas du territoire américain portugais reste unique dans le monde atlantique par ce transfert de la monarchie, la démarche d'établissement d'une école d'arts et métiers à Rio de Janeiro s'inscrit dans le déploiement de la tradition académique en Amérique latine. Le premier exemple d'une académie d'arts dans le sous-continent est l'*Academia des Los Nobles Artes* ou l'*Academia de San Carlos* fondée en 1783 au Mexique.

¹⁴¹ Voir la traduction dans l'annexe E. « Alvará pelo qual d. João revoga o alvará de 5 de janeiro de 1785, que abolia o estabelecimento das manufaturas e indústrias no Brasil e em todos os seus domínios ultramarinos do 1º de abril de 1808 ».

¹⁴² Sur les dispositifs légaux pour la mise en place et le développement des manufactures et l'industrie au Brésil à cette période hors formation professionnelle, voir Luiz Antônio da Cunha, *op. cit.*

¹⁴³ Parmi les membres de la colonie française, il y avait un forgeron et expert en construction navale (Jean-Baptiste Level), deux tanneurs (François Pilite et Fabre), un serrurier-métallier (Nicolas Magliori Enout), un charpentier et un carrossier (Louis Joseph Roy et son fils Hyppolyte), un ingénieur mécanique (François Ovide). Ces artisans n'arrivèrent pas à travailler à l'Académie, quelques-uns furent employés dans d'autres institutions de formation, d'autres rentrèrent en France faute de pouvoir vraiment s'installer dans les domaines des métiers à Rio de Janeiro.

¹⁴⁴ Luiz Antônio da Cunha, *ibidem*, p. 70.

L'Académie du Mexique, décrite de façon détaillée par Alexandre Von Humboldt¹⁴⁵, devient un modèle prépondérant pour toute initiative de mise en place des arts académiques dans cet espace, notamment pour le projet brésilien. Le phénomène de l'implantation des arts académiques en Amérique latine se montre révélateur pour l'observation du long processus d'institutionnalisation et de libéralisation des arts occidentaux à plusieurs égards. D'abord, il s'agit des premières transplantations dans un espace extra-européen de ce système qui émerge en Europe au XVI^e siècle. Ensuite, la rencontre entre les pratiques académiques européennes avec celles artistiques, artisanales et culturelles diverses non seulement des peuples autochtones mais également de ceux de la diaspora africaine aux Amériques est l'un des principaux facteurs de la complexité de ce processus qui se caractérise fondamentalement par ce que l'on appelle l'hybridité culturelle¹⁴⁶. En effet,

The extended length of Latin America's colonial history [...] produced differences that included the survival of certain characteristics of family-based artisanal shops and structural elements of the guild system that would in the case of several countries be transformed into aspect of artistic training in later schools of art. The racial, ethnic, and class-based differences of creole societies – in short, many of the elements that both tie and distinguish Latin America's nations in general from other postcolonial nations – also led to differences among their academies and schools of art¹⁴⁷.

Le processus de colonisation de l'Amérique latine est un élément indissociable de la réorganisation des milieux artistiques dans le sous-continent à la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle, si ce n'est que pour la polarisation entre les arts locaux et les nouvelles tendances et styles transmigrés par des artistes européens, désignés de façon générale comme les arts académiques¹⁴⁸. Un regard large sur l'implantation du système académique latino-américain, qui bien évidemment ne prend pas en considération les particularités sociales, politiques et culturelles de chacune des sociétés formant le sous-continent, a cependant l'intérêt de mettre en lumière les points de contacts communs dans l'histoire des arts de l'Amérique latine. Ceux-ci sont fondés sur cette histoire commune qui se réfère à la colonisation de cet espace de façon prédominante¹⁴⁹ par les couronnes ibériques, ce qui montre des projets analogues principalement sur trois aspects.

En premier lieu, la période d'implantation du système académique est celle également des indépendances. Ainsi, la fondation des institutions artistiques (les

¹⁴⁵ Alexandre Von Humboldt, François Chevalier (éd. scientifique), *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne. Du Mexique*, 2 vols., Paris, Éditions Utz, 1997 [1^{re} éd. de 1811].

¹⁴⁶ Nous envisageons le concept d'après Nestor Canclini pour lequel la culture latino-américaine, par conséquent les arts qui y sont développés, se trouve à un carrefour culturel marqué par le phénomène social des mobilités multiples de différents acteurs. L'hybridité culturelle émerge donc dans ce contexte de déplacements des populations humaines occasionnant des contacts interculturels entre des groupes sociaux/culturels/ethniques distincts dans un espace/territoire. Néstor García Canclini, *Culturas híbridadas – Estrategias para entrar y salir de la modernidade*, Miguel Hidalgo (México), Grijalbo, 1989, pp. 14-15.

¹⁴⁷ Oscar E. Vázquez, « Introduction », in *Academies and Schools of Art in Latin America*, *op. cit.*

¹⁴⁸ « C'est la confusion conceptuelle entre le terme académique et les styles artistiques européens de l'époque, en particulier le style néoclassique, comme s'il s'agissait des synonymes. », Sonia Gomes Pereira, « Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX », *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁹ Les arts des sociétés caribéennes francophones et anglophones semblent occuper un lieu particulier dans le développement des arts locaux aux débuts du XIX^e siècle, voir à ce sujet Alissandra Cummins, « L'art de la Barbade et des petites Antilles », in Pierre E. Bocquet (dir.), *1492/1992, un nouveau regard sur les Caraïbes*, Paris, Créolarts Diffusion, 1992 ; Veerle Poupeye, *Caribbean Art*, London, Thames and Hudson Ltd, 1998 ; Jose Lewest propose une approche transversale intéressante, *Les processus de reconfigurations dans l'Art caribéen, Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*, Paris, L'Harmattan, 2017.

académies et les écoles d'arts) s'insère dans un mouvement plus large d'institutionnalisation et sécularisation de la pratique artistique, ayant pour objectif de contribuer à l'élaboration des cultures et des arts nationaux¹⁵⁰. Les arts assument donc le rôle capital d'incarner le processus de modernisation qui est simultanément aux indépendances politiques. Il peut se montrer paradoxal que justement la modernité se fonde sur une institution, l'Académie, qui vit un moment de crise en Europe en annonçant en quelque sorte la perte de son hégémonie tout au long du XIX^e siècle comme pratique régulatrice des milieux artistiques. Cependant, dans les sociétés latino-américaines, les arts académiques, ou institutionnels, représentent une modernité possible qui, dans le cas brésilien, s'accorde parfaitement à la première vague, symbolisée par la génération de 1830, du long projet de construction de la nation. Soit dit en passant, cette « modernité conservatrice¹⁵¹ » du point de vue littéraire et artistique précède l'émancipation politique effective en se dessinant déjà à la fin du XVIII^e siècle¹⁵².

Deuxièmement, le projet académique dans les sociétés latino-américaines est fortement axé sur des objectifs utilitaristes en ce qui touche l'avancement de l'industrie et de l'artisanat. Les considérations commerciales et mercantiles ont toujours cheminé côte à côte avec la formation artistique en Amérique latine. Durant la première moitié du siècle, il s'agit surtout de créer un marché des produits artisanaux et des biens culturels fabriqués sur place afin de répondre aux demandes des nouvelles élites et des groupes sociaux divers qui s'affirment dans le processus d'émancipation de ces sociétés à l'instar des initiatives portugaises à Rio de Janeiro¹⁵³. Plus tard, il sera question du développement du mécénat qui sera, dans une première phase, étroitement lié à la légitimation du pouvoir politique¹⁵⁴. À ce titre, le rôle joué par d. Pedro II, dans la troisième phase de l'Empire du Brésil (1840-1889), est très symbolique de l'émergence de la figure du mécène au Brésil. L'empereur est lui-même à l'origine du financement de la plus grande majorité des artistes de l'Académie à cette période, constituant ainsi des liens étroits entre le mécénat impérial et la politique visuelle de l'Empire¹⁵⁵. Durant la deuxième moitié du siècle, l'Académie assume donc pleinement ce qui est embryonnaire dans la phase analysée dans ce chapitre, c'est-à-dire son projet visuel artistique, associé aux versions plus conservatrices des arts visuels européens, investi dans une fonction d'amélioration « civilisatrice » de la culture brésilienne d'après l'imaginaire des élites¹⁵⁶.

Enfin, le troisième aspect montre que la mise en place du système académique dans la région dépasse les simples mesures pour la fondation des académies, qui ne se fera d'ailleurs de manière étendue partout dans le continent qu'à la fin du XIX^e siècle. Ainsi, les académies du Mexique, de Rio de Janeiro et de la Colombie, ces deux dernières de 1826,

¹⁵⁰ Oscar E. Vázquez, *op. cit.*

¹⁵¹ Le terme est développé par Barrington Moore Jr., *Social Origins of Dictatorship and Democracy: Lord and Peasant in the Making of the Modern World*, Harmondsworth, Penguin, 1966. Voir la discussion de José Maurício Domingues à ce propos, « A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil », *Dados*, vol. 45, n. 3, [En ligne], 2002, p. 459-482.

¹⁵² Antônio Cândido, *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 1 (1750-1836), Belo Horizonte, Itatiaia, 1981 [1^{re} éd. de 1975]. Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Duas Cidades, 1981, pp. 13-28. Sonia Gomes Pereira, « Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX », *op. cit.*, pp. 90-93.

¹⁵³ Luiz Antônio da Cunha, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁴ Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, New Haven, Yale University Press, 1989, p. 27.

¹⁵⁵ Lilia Moritz Schwarcz, « A Academia imperial de Belas-Artes, uma imagem oficial para o país », in *As Barbas do Imperador, D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, pp. 144-150.

¹⁵⁶ Tadeu Chiarelli, « História da arte/ História da fotografia no Brasil – Século XIX: algumas considerações », *Ars*, vol. 3, n. 6, [En ligne], 2005, p. 79.

sont les seules académies fondées dans la première moitié du siècle dans la région¹⁵⁷. Le choix privilégié à cette période reste pour les écoles d'arts¹⁵⁸. En revanche, indépendamment de la forme institutionnelle choisie, la direction, l'organisation et les enseignements sont largement menés par des artistes européens¹⁵⁹, notamment les Français et les Italiens, dans une période de forte immigration d'artistes vers les Amériques. En effet, les nouveaux milieux artistiques américains en plein développement offrent plus de possibilités économiques, de même que d'insertion professionnelle par rapport aux milieux artistiques européens surpeuplés¹⁶⁰.

Le cas brésilien constitue une particularité majeure dans ce processus d'implantation des arts académiques, symbolisée par le transfert de la Couronne portugaise vers Rio de Janeiro en 1808 faisant de la ville coloniale le siège d'une monarchie européenne. À ce titre, Rio de Janeiro subit plusieurs mesures d'aménagement urbain à tous niveaux afin de rendre honneur à son nouveau statut de capitale de l'Empire portugais unifié. En ce qui concerne la visualité de Rio de Janeiro en tant que capitale d'une monarchie européenne, le transfert de la Couronne portugaise inscrit dans son espace urbain le processus symbolique de restauration des valeurs et de l'image même de la monarchie dans une période postrévolutionnaire :

[...] Rio de Janeiro as an alternative to an impious and decadent Europe, a site in which morality, civility, and the monarchy's prestige could be restored. As exiles, residents, and royal officials then recognized, sustaining this vision of New World renewal required corresponding reforms. The greatness of an American monarchy would have to begin with the greatness of its new capital¹⁶¹.

Ainsi, bien que la fondation effective de l'Académie des Beaux-Arts ne voie le jour que lorsque le Brésil est déjà un État indépendant, par ailleurs la seule monarchie en Amérique du Sud ; tout le processus de réflexion sur la modernisation, l'institutionnalisation et l'instauration des arts courtois dans l'ancien espace colonial portugais en Amérique marque par la suite profondément les milieux artistiques nationaux. Cet événement unique dans l'histoire de la monarchie européenne demande donc une réflexion sur la formation des arts nationaux qui dépasse les limites temporelles supposant la mise en place de l'État national brésilien.

Le projet académique suppose une double structure : les arts et les métiers, comme il a été évoqué auparavant. C'est pourquoi l'amorce de cette réflexion consiste à établir l'analyse des milieux artistiques à Rio de Janeiro dans la première moitié du XIX^e siècle à partir des relations entre la mise en place des arts académiques et, selon l'autre axe, la modernisation des métiers artisanaux, toutes les démarches étant de l'initiative du pouvoir politique en place : la Couronne portugaise et, par la suite, l'Empire du Brésil. La perspective analytique est celle qui consiste à observer les dynamiques de cette transmigration du système académique, renvoyant à l'institutionnalisation de la pratique artistique, qui dialogue avec les arts locaux, mais maintes fois cette démarche

¹⁵⁷ Dawn Ades, *op. cit.*

¹⁵⁸ Voir l'hypothèse selon laquelle Nicolas Antoine Taunay, paysagiste membre de la colonie d'artistes français de 1816, négociait directement avec la couronne portugaise la possibilité de fonder une école d'arts à Rio de Janeiro qui serait à la charge de sa famille, notamment ses fils, tous artistes de leur état également. Elaine Dias, « Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816 », *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n. 2, [En ligne], 2006, pp. 307-308.

¹⁵⁹ Oscar E. Vázquez, *op. cit.* Dawn Ades, *ibidem*, p. 28.

¹⁶⁰ Elaine Dias, « Le Breton entre Humboldt e Bachelier... », *op. cit.*

¹⁶¹ Kirsten Schultz, *op. cit.*, p. 101.

s'oppose de manière franche aux formes, aux pratiques et aux modèles artistiques hérités de la société coloniale.

L'analyse de la coexistence de ces deux modèles entre l'installation de la Couronne portugaise et le développement du projet de l'École royale des arts et métiers (1808-1816) vise la compréhension du développement des arts courtois ainsi que la modernisation de la formation aux métiers. Pour ce qui est des premiers, à cette période, il se déploie principalement à travers la présence d'une classe artistique étrangère, notamment d'origine française. Pour le cas des métiers, ceux-ci sont animés par nombre d'initiatives qui visent à former les populations locales. Toutefois, le maintien de l'esclavage est un facteur qui fait obstacle à un changement effectif dans la structure des ateliers artisanaux, puisque le recours à la main-d'œuvre captive est accru à cette période, tant comme l'artisan, mais aussi comme un moyen d'investir le capital dans la formation d'un captif, qui serait par la suite employé dans les manufactures de la ville, ce qui constitue des liens étroits entre l'activité artisanale et mécanique et l'esclavage¹⁶².

1.1 L'héritage colonial : les arts à Rio de Janeiro, du XVII^e siècle à l'arrivée de la Couronne portugaise (1808)

Les arts visuels pendant la période coloniale (1500-1808) sont d'une façon générale l'expression d'une pratique artistique amorcée dans le cadre des ateliers monastiques des différents ordres religieux présents sur ce territoire, étant donc définis comme des arts sacrés. Cela a pour conséquence la prééminence du style baroque plus spécifiquement ibérique, notamment de tradition érudite portugaise qui montra une préférence par un imaginaire métaphorique manifesté dans l'architecture¹⁶³. Ainsi, dans l'Amérique portugaise, il y a une hégémonie d'un art sacré de style baroque tourné vers l'architecture picturale, la scénographie et l'ornementation des églises ainsi que la sculpture ayant une thématique religieuse¹⁶⁴. Ces formes artistiques trouvent leur apogée dans le style que l'on appelle généralement le Baroque brésilien¹⁶⁵, dont les œuvres sont considérées comme les premières manifestations originelles des arts visuels brésiliens.

D'un côté, la production artistique coloniale se développe au XVII^e siècle dans tout le territoire comme œuvre du mécénat des églises ainsi que sous l'égide des ateliers monastiques, ce qui a pour conséquence une homogénéisation d'un style qui, de façon

¹⁶² Carlos A. Lima, *Artífices do Rio de Janeiro (1790-1818)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2008, pp. 79-98.

¹⁶³ Fernando Bouza Álvarez, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Lisbonne, Edições Cosmos, 2000, p. 26, cité par Giuseppina Raggi, « A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada », *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 8, [En ligne], 2016, pp. 122.

¹⁶⁴ Fernando Bouza Álvarez se réfère à cette sensibilité architecturale portugaise par rapport à celle picturale de la couronne espagnole, dont « l'image du royaume comme une république peinte » se reflète sur les tendances artistiques développées dans les espaces coloniaux américains d'une et d'autre couronne. *Ibidem*.

¹⁶⁵ Il s'agit du style du Baroque développé dans le territoire colonial de l'Amérique portugaise, dont l'apogée des formes et pratiques se situent au XVIII^e siècle (en 1760, avec le développement de la variante rococo du *Baroque Mineiro*). Le Baroque brésilien constitue un mélange et une reconfiguration des formes du baroque portugais, français, italien et espagnol. C'est dans les ateliers laïques que l'amalgame des formes et styles se fait de manière plus approfondie, en mélangeant des éléments populaires et érudits ainsi que d'autres styles d'origine européenne, tel que le gothique tardif allemand et le manuélín, vérifiable par exemple dans l'œuvre de Antonio Francisco Lisboa, le *Aleijadinho* (1738-1814), l'artiste sculpteur métisse le plus connu pour la période. Cf. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, « Barroco Brasileiro », São Paulo [En ligne], Itaú Cultural, 2020.

prééminente, s'attache au style maniériste. À partir du XVIII^e siècle, avec la fondation des ateliers laïques et l'emploi généralisé des artistes autochtones, Africains et leur descendance américaine, on constate une diversification des thèmes, des pratiques, des formes, entre autres, aboutissant à la création des écoles régionales de style baroque¹⁶⁶. D'un autre côté, la présence de différents acteurs européens sur ce territoire : les agents colonisateurs, les missionnaires et progressivement des individus en des situations les plus diverses de voyage ; a eu pour conséquence le développement du thème brésilien¹⁶⁷ dans la culture et les arts visuels occidentaux. On définit celui-ci par une représentation ayant différentes thématiques qui se rapportent à ce territoire. Le thème visuel brésilien a pris les formes, les supports, les techniques et les expressions les plus diverses et changeantes dans le temps et l'espace, en allant de la représentation des Amérindiens dans la cartographie historique et les arts décoratifs des XVI^e et XVII^e siècles jusqu'au développement des paysages à partir du XVII^e siècle, de même que l'illustration botanique. Le thème brésilien dans les arts visuels européens s'est manifesté surtout dans la représentation de la nature¹⁶⁸ qui, sur ce territoire, est caractérisée d'exubérante et abondante. Ce thème naturaliste autour des représentations spatiales et paysagères est fréquemment associé à la présence d'une population marquée par le signe de l'altérité culturelle et ethnique, les figures de l'Indigène et du Noir qui occupent ce territoire¹⁶⁹. Ces aspects font que les paysages et toute représentation de thème naturaliste sont les formes les plus fréquentes à l'intérieur du thème brésilien dans les arts occidentaux pour les périodes de la colonisation européenne des Amériques¹⁷⁰.

La mise en relation de ces traditions artistiques et visuelles profondément distinctes semble très incertaine, si l'on pense au fossé temporel, artistique, technique, contextuel, entre autres, qui sépare par exemple les *quadraturas* du Baroque régional exprimé dans la ville de Salvador au XVIII^e siècle des paysages fabriqués sur place par l'artiste néerlandais Frans Post dans le contexte du Brésil hollandais (1630-1654), dans l'actuel état de Pernambuco. Toutefois, ces manifestations sont éventuellement soit regroupées sous le pôle de l'héritage artistique colonial, soit sous celui de l'iconographie/imagerie viatique, sans qu'un pont analytique puisse être établi entre les deux tendances. Laissons momentanément en suspens le pôle du thème brésilien dans les arts occidentaux, pour se focaliser sur la différenciation d'ordre généraliste sur ce qui était produit pendant la période coloniale en opposition à la production postindépendance, en particulier les arts plastiques du XIX^e siècle. L'expression « art colonial » met en avant une sorte de bizarrerie en ce qui concerne la catégorisation de l'art brésilien selon des paramètres rigides d'après une histoire de l'art européenne. L'application de ces catégories « traditionnelles » de l'histoire de l'art ne rendrait pas compte des spécificités des pratiques et des productions artistiques exprimées dans ce territoire pendant la période coloniale. À ce titre, l'appellation même d'art colonial semble artificielle en ce

¹⁶⁶ Walter Zanini (dir.). *História geral da arte no Brasil*, vol. 2, São Paulo, Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

¹⁶⁷ Voir Ana Maria Belluzzo (dir.), « O Brasil dos Viajantes », *op. cit.* ; Nelson Aguilar *et al.*, *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos*, *op. cit.*

¹⁶⁸ Ana Maria Belluzzo, « A propósito do Brasil dos Viajantes », *ibidem*, p. 10.

¹⁶⁹ Sur la représentation des Amérindiens et du Noir dans les arts et littératures latino-américains, voir le dossier thématique Émilie Boyer, Carla C. Francisco (dirs.), « Introduction. Conceptualiser l'altérité et la marginalité en Amérique latine et dans les Caraïbes », *Cahiers des études romanes* (Dossier : « L'Altérité et la Marginalité : la représentation de l'Autochtone et du Noir en Amérique latine et dans les Caraïbes »), n. 43, Aix-en-Provence, PUP, à paraître en 2021.

¹⁷⁰ Ana Maria Belluzzo, *ibidem*. Cette thématique fut développée dans Carla C. 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* (Dossier « Mondes et cartes »), n. 10, Aix-en-Provence, PUP, 2017.

qu'elle s'opposerait en quelque sorte aux arts courtois, de façon prédominante de style néoclassique qui s'exprime à partir de l'arrivée de la cour portugaise en 1808 :

A arte brasileira é percebida tradicionalmente pela ortodoxia arte-histórica como pertencente a uma das três categorias renitentes: aquela impenetrável à narrativa histórica ocidental (arte pré-colombiana e popular), aquela descompassada com a periodização histórica estabelecida (arte colonial e do século XIX) ou aquela avessa à contextualização histórica por conta de seu historicismo arraigado (modernismo)¹⁷¹.

Cet état de fait mène à l'exclusion de plusieurs périodes des arts brésiliens de l'histoire de l'art occidental, à l'exception de l'art contemporain¹⁷². En d'autres termes, une perspective d'histoire de l'art globale qui serait acritique vis-à-vis de la rigidité des catégories artistiques, fondées particulièrement sur les formes des arts européens, se présente comme un défi pour les analyses qui se proposent de revenir aux arts populaires brésiliens au XIX^e siècle, tel est le cas de cette recherche. Les arts dits populaires, qui sont également les premières manifestations des arts graphiques dans un contexte de formation culturelle de la nation, sont en double exclusion par rapport aux constats énoncés. En effet, outre la période en décalage avec la périodisation artistique occidentale, l'art populaire/graphique brésilien de la première moitié du XIX^e siècle est également à l'écart des canons artistiques à l'intérieur même de cette société. Il n'est pas encore temps de se pencher sur cette question¹⁷³, revenons donc à une perspective plus locale et au constat de l'impossibilité de transposer les séquences de styles observés dans une histoire de l'art (traditionnelle) européenne vers le contexte des arts brésiliens jusqu'au moins la première moitié du XX^e siècle¹⁷⁴.

Cette conception relativement récente que chaque époque a son style projette des systèmes de valeurs¹⁷⁵ sur les productions « hors de leur temps » : les œuvres d'avant-garde, donc de génie ; ou celles anachroniques, par conséquent méprisables¹⁷⁶. En particulier dans le cas des arts des sociétés colonisées, lesdits « arts coloniaux », on vérifie des difficultés supplémentaires pour l'étude selon ces schémas fondés sur la hiérarchie culturelle qui s'instaure entre les espaces métropolitains et coloniaux. Dans ce sens, une historiographie traditionnelle a considéré que les arts brésiliens exprimés dans ces périodes, coloniale et impériale, selon les désignations suivantes : l'art colonial, avant l'arrivée de la cour (1808), de style baroque ; entre 1808 et aux environs de 1880, la coexistence du néo-classicisme et du romantisme, qui caractérise la période impériale, à la fin du siècle, on voit l'émergence du réalisme, du symbolisme et de l'impressionnisme en caractérisant les premières années républicaines et cela jusqu'à l'avènement du modernisme brésilien, à partir des années 1920, qui symbolise enfin la libération des arts brésiliens du carcan européen¹⁷⁷. La révision historiographique des arts brésiliens

¹⁷¹ « L'art brésilien est traditionnellement perçu par l'orthodoxie art-historique comme appartenant à l'une des trois catégories récalcitrantes : celle impénétrable à la narration historique occidentale (l'art précolombien et l'art populaire), celle en décalage par rapport à la périodisation historique établie (l'art colonial et celui du XIX^e siècle) ou celle de difficile contextualisation historique à cause de son historicisme enraciné (le modernisme). » Rafael Cardoso, « Resenha: O Brasil (re-)redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira », *Concinnitas*, vol. 2, n. 23, [En ligne], 2013, p. 93.

¹⁷² Rafael Cardoso, *ibidem*. Voir le dossier « Le Brésil », *Perspective*, n. 2, [En ligne], 2013.

¹⁷³ Cf. la discussion sur les arts mineurs, populaires et *low arts* dans le chapitre II.

¹⁷⁴ Sonia Gomes Pereira, « Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX », *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, 1780 [1^{re} éd. allemande de 1762] cité par Sonia Gomes Pereira, « História, arte e estilo no século XIX », *Concinnitas*, n. 8, Rio de Janeiro, p. 128-141.

¹⁷⁶ Sonia Gomes Pereira, « Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX », *ibidem*, p. 94.

¹⁷⁷ Sonia Gomes Pereira, « Revisão historiográfica... », *ibidem*, p. 93.

interroge non seulement l'aspect évolutif et progressif de cette séparation rigide en style, mais également la vision péjorative développée envers les arts du XIX^e siècle, élaborée surtout à partir d'une perspective moderniste¹⁷⁸.

À partir de ce panorama succinct, il devient donc essentiel de définir ce que l'on désigne dans cette recherche sous l'appellation d'héritage artistique colonial, qui concernera désormais uniquement les milieux et les pratiques artistiques localisées spatialement à Rio Janeiro et temporellement du XVII^e siècle à l'installation de la cour portugaise dans la ville en 1808. Le concept d'appartenance nationale et l'identification des origines de l'un ou de l'autre acteur dans l'espace colonial nous semblent problématiques dans la mesure où l'idée même d'être brésilien ou national ne survient que beaucoup plus tard dans cette société, développée progressivement à partir des années 1840¹⁷⁹. C'est pourquoi toute production des arts dans la période coloniale, c'est-à-dire, fabriquée sur le territoire de l'Amérique portugaise (1500-1815) et du Royaume du Brésil (1815-1822) est considérée dans cette recherche comme œuvre des artistes luso-brésiliens, tels que le Portugais Joaquim Cândido Guillobel ou le Brésilien Leandro Joaquim à l'intérieur des arts coloniaux brésiliens. L'œuvre fabriquée par des artistes d'autres origines que Portugais sur place ou des sujets locaux (nés au Brésil, mais ayant des origines les plus diverses), comme les membres de la « Mission artistique française », qui développe le thème visuel « brésilien », est plus complexe à définir, nous reviendrons donc à ces questions plus tard.

1.1.1 Les milieux des arts dans le Rio de Janeiro colonial

Après la consolidation de la mainmise de la Couronne portugaise sur le territoire américain à la deuxième moitié du XVI^e siècle, la vision d'ensemble sur les arts coloniaux dans l'Amérique portugaise montre le XVII^e siècle comme une étape capitale pour l'élaboration des milieux artistiques locaux ainsi que pour la mise en place des premiers dispositifs des formations artistiques et artisanales. À cette période, Salvador, capitale atlantique sud de l'Empire portugais, rayonne vers les autres villes coloniales les tendances les plus innovantes de l'art sacré métropolitain¹⁸⁰. Dans le cas de Rio de Janeiro, on peut situer l'amorce timide de la création des milieux artistiques dans la ville à la même période. L'émergence des pratiques artistiques se rapporte étroitement aux arts religieux, associés souvent aux ateliers monastiques des différents ordres présents dans la ville¹⁸¹. Le développement d'une production régionale d'art sacré dans les ateliers monastiques s'attache à un caractère utilitariste des productions visuelles à des fins de catéchisation

¹⁷⁸ Sonia Gomes Pereira, « Revisão historiográfica... », *op.cit.* Jorge Coli, *op. cit.*, pp. 7-10.

¹⁷⁹ José Murilo de Carvalho, *Cidadania no Brasil. O longo caminho*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, *passim*.

¹⁸⁰ À ce titre, l'Amérique portugaise est l'un des principaux pôles de production d'architecture sacrée extra-européenne, avec une forte prédominance de la peinture de *quadratura*. Giuseppina Raggi l'explique par l'intense circulation d'artistes et d'artisans déjà en Europe, entre l'Italie et l'espace ibérique. Ces tendances sont par la suite transplantées vers les colonies américaines par le biais des missionnaires. Voir Giuseppina Raggi « A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada », *op. cit.*, pp. 121-145.

¹⁸¹ George Ermakoff ; Mauro Fragoso, *Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro 425 anos, 1590-2015*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2016. Sur les ordres religieux à Rio de Janeiro lors de sa fondation, voir Fania Fridman ; Valter L. Macedo, « A ordem urbana religiosa no Rio de Janeiro colonial », *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, v. 1 n. 1, [En ligne], 2013, pp. 1-21.

des populations autochtones et africaines¹⁸², de plus en plus présentes dans la ville à cause du recours à la main-d'œuvre captive pour l'installation de l'économie sucrière dans la baie de Guanabara¹⁸³.

L'émergence du rôle joué par Rio de Janeiro¹⁸⁴ en tant que ville portuaire d'importance dans l'Atlantique sud se constitue progressivement entre la deuxième moitié du XVII^e siècle et la première moitié du siècle suivant à partir de l'articulation de sa fonction de plateforme de rotation commerciale dans cette aire géographique et culturelle, notamment dans les régions plus au sud du territoire colonial. En effet, Rio de Janeiro établit les liens entre les côtes occidentales africaines, en tant que lieu d'accueil et de commercialisation de captifs qui seront par la suite dispersés partout dans le sous-continent, voire au-delà. La ville communique également avec l'intérieur des terres, en étant maintes fois le port d'écoulement des marchandises, notamment les matières premières, particulièrement les minerais issus du bassin de La Plata¹⁸⁵. Ces événements politiques et économiques mènent au développement exponentiel de la ville et la constitution de son premier noyau urbain, composé à cette période par le complexe des quatre collines (*morros*) : São Bento, Santo Antônio, Morro do Castelo et Morro da Conceição. L'expansion de la ville ainsi que son développement culturel est étroitement associée à la présence d'ordres religieux installés sur les collines qui limitent le territoire de Rio de Janeiro¹⁸⁶. Le complexe urbain qui se forme peu à peu entre ces collines a pour conséquence la dynamisation des relations sociales et culturelles dans la ville¹⁸⁷ en rendant propice, à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'expansion de la production régionale de l'art sacré.

La production et la formation artistique à Rio de Janeiro sont du ressort prééminent des ordres religieux. D'une perspective sociale et politique, « l'Église fonctionnait comme un outil de contrôle social¹⁸⁸ » en reflétant cette omniprésence en tant qu'institution d'expansion et de gestion urbaine à tous les niveaux, notamment la culture et les arts :

¹⁸² Raquel Quinet Pifano, « Pintura colonial. Bíblia dos iletrados », *Acervo*, vol. 24, n. 2, [En ligne], 2011, pp. 100-103.

¹⁸³ Sur le montage de l'économie sucrière et celle du commerce d'esclaves à Rio de Janeiro ainsi que l'*atlantisation* de l'Empire portugais dans la première moitié du XVII^e siècle, voir João Fragoso, « A formação da economia colonial no Rio de Janeiro e de sua primeira elite senhorial (século XVI e XVII) », in João Fragoso ; Maria Fernanda Bicalho Baptista ; Maria de Fátima Gouvêa Silva (dirs.), *O Antigo Regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, São Paulo, Civilização Brasileira, pp. 29-71.

¹⁸⁴ Le blocage des ports de la région nord-est par la suite des invasions hollandaises profite au développement des ports des provinces (*capitanias*) du sud, tels que Santos (dans la *capitania* de São Paulo) et Rio de Janeiro, voir Núbia Melhem Santos ; Maria Isabel Lenzi, *O porto e a cidade: o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910*. Rio de Janeiro, Casa das Palavras, 2005, pp. 25-30.

¹⁸⁵ Voir Luiz Felipe de Alencastro, *O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

¹⁸⁶ Fania Friedman met en avant le rôle joué par les ordres religieux dans la constitution du tracé urbain de Rio de Janeiro. Luiz Gustavo Gavião se penche plutôt sur la constitution des réseaux culturels et artistiques, maîtrisés par les ordres. Voir Fania Friedman, *Donos do Rio em nome do Rei: uma história fundiária da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999. Luiz Gustavo Gavião, *Relações complexas: pintores fluminenses e seus encomendantes, 1763-1821*, thèse de doctorat, Histoire de l'art, Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 2010.

¹⁸⁷ Les ordres religieux étaient aux origines des principaux services urbains de base. Chacun des ordres s'installe dans des espaces spécifiques de la ville étroitement liés à leur rapport avec les différentes couches de la population. Fania Friedman ; Valter L. Macedo, « A ordem urbana religiosa no Rio de Janeiro colonial » *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 5.

As atividades da Igreja e sua influência ideológica determinaram também o cotidiano cultural e de lazer da cidade. Eram através dos padres, e de seus temas religiosos, as únicas manifestações existentes em relação às teatralizações, artes plásticas ou música. Eram estes referenciais artísticos que faziam parte da vida dos habitantes cariocas. Além do mais, exceto nas datas comemorativas do calendário cívico português, as grandes oportunidades de festas públicas eram oferecidas por ocasião das procissões religiosas ou solenidades (pomposas) decorrentes dos enterros.¹⁸⁹

Le développement économique de la ville, accru par la découverte de l'or à la fin du XVII^e siècle dans la région de Minas Gerais, en faisant de Rio de Janeiro d'abord le port d'écoulement de l'exploitation minière et ensuite le siège administratif de l'Amérique portugaise (1763), dynamise davantage la production des biens culturels dans la ville. Bien que l'art religieux soit encore prédominant, l'émergence d'une nouvelle élite commerçante ainsi que l'installation des représentants administratifs de la couronne mènent à l'apparition d'une demande autour des portraits officiels¹⁹⁰ et scènes urbaines dans une tradition de peinture scénographique des villes à partir d'une perspective baroque¹⁹¹. Pour ce qui est de la pratique artistique dans les ordres religieux, leur impossibilité de répondre à une demande extérieure à l'ordre rend possible la progression des ateliers laïques¹⁹².

Ce n'est qu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle qu'un art laïque voit le jour de façon systématique à Rio de Janeiro, en élaborant de nouvelles formes et de nouveaux supports de représentation. Les nouvelles formes artistiques d'un art laïque qui s'exprime dans la ville à cette période s'inscrivent dans les démarches de réforme entamées par le gouverneur portugais, d. Luís de Vasconcelos e Sousa (*fig. 5*), pendant ses douze ans d'exercice (1778-1790). « Ce haut dignitaire avait un projet : faire de la cité coloniale une capitale, privilégier sa place nouvelle au sein de l'Empire, l'affranchir du rôle purement utilitaire auquel elle était assignée¹⁹³. » Ces démarches se fondaient sur les intentions et les désirs d'une partie de l'aristocratie portugaise qui était désireuse de placer le territoire colonial américain au centre de la politique coloniale de l'Empire portugais¹⁹⁴. À partir des années 1780, de nouvelles formes de représentation s'expriment, notamment sur des aquarelles, dessins et peintures, l'œuvre des artistes luso-brésiliens, notamment le peintre, scénographe et architecte afro-brésilien Leandro Joaquim (Rio de Janeiro, ca. 1738-1798) qui exploite les premières représentations des vues urbaines¹⁹⁵ dans lesquelles sont insérées les figures représentatives des groupes sociaux de Rio de Janeiro.

¹⁸⁹ « Les activités de l'Église et son influence idéologique ont également déterminé le quotidien culturel et récréatif de la ville. Les seules manifestations existantes par rapport aux théâtralisations, arts plastiques ou musique se font à travers les prêtres, et leurs thèmes religieux. C'étaient ces repères artistiques qui faisaient partie de la vie des habitants de Rio de Janeiro. En outre, à l'exception des dates commémoratives du calendrier civique portugais, les grandes occasions de fêtes publiques étaient offertes à l'occasion des processions religieuses ou solennités (pompeuses) découlant des funérailles. » Fania Friedman ; Valter L. Macedo, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁰ Luiz Gustavo Gavião, *op. cit.*

¹⁹¹ Luciano Migliaccio, « Les Muses de Tijuca : Portugais et Français à Rio de Janeiro », *Brésil(s)* [En ligne], n. 10, 2016, p. 3. Ces questions seront abordées dans le chapitre II et dans la troisième partie.

¹⁹² Marcia C. Leão Bonnet, *Entre artifício e a arte, pintores e entalhadores no Rio de Janeiro oitocentista*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal da Cultura, Arquivo Geral da Cidade, 2009.

¹⁹³ Luciano Migliaccio, *ibidem*, pp. 4-5.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 5. Maria de Lourdes Viana Lyra, « Le projet d'empire américain : stratégie et concrétisation », in Jorge Couto (dir.), *Rio de Janeiro, capitale de l'Empire portugais (1808-1821)*, Paris, Chandeigne, pp. 185-186.

¹⁹⁵ La première représentation paysagère de la baie de Guanabara est celle qui illustre l'œuvre de Oliver Van Noort, *Description du pénible voyage fait autour de l'Univers par Oliver van Noort* (1610) ; le premier

L'œuvre de Leandro Joaquim constitue l'amorce de l'élaboration du paysage de Rio de Janeiro comme un marqueur identitaire de cette société. Cette visualité de la nouvelle capitale coloniale de l'Empire portugais se constitue sur deux fondements. D'une part, l'élaboration d'une visualité iconographique ayant deux formes majeures : la représentation du paysage et du tissu urbain, ainsi que les réseaux de sociabilité qui y sont insérés ; architecturale et urbanistique à travers la construction de lieux d'agrément, notamment la promenade publique de Rio de Janeiro. Les panneaux ovales de Leandro Joaquim sont donc exposés dans cette promenade, œuvre d'un architecte, scénographe et urbaniste afro-brésilien, Mestre Valentim (*fig. 3*)¹⁹⁶. D'autre part, il s'agit d'une visualité sociale, étant donné que l'exposition des paysages de Leandro Joaquim se donne à voir dans un espace réservé au loisir d'une classe sociale plus aisée. Cette nouvelle mentalité se manifeste sur l'espace de la ville à travers les habitudes d'agrément et met en avant les activités et festivités urbaines comme une sorte de vitrine du nouveau rôle de la ville au sein de l'Empire portugais¹⁹⁷. Les dynamiques sociales exprimées par ces réseaux de sociabilité marqués par les festivités religieuses mais également par l'organisation du travail dans l'espace urbain, figuré comme l'œuvre d'une population d'origine africaine, mettent en lumière les dimensions politiques de ces représentations paysagères. En d'autres termes, les arts laïques émergents à Rio de Janeiro fonctionnent comme des outils pour la transformation politique souhaitée par certains acteurs au sein de l'administration coloniale, représenter la ville est donc un discours qui permet de construire une image orientée de la ville elle-même. Il va de soi que ces initiatives de transformation du rôle politique et de l'image de la ville, qui a recours aux arts pour élaborer cette nouvelle visualité, se manifestent principalement sur l'expansion et sur les démarches d'urbanisation de Rio de Janeiro. En écartant les questions propres à l'économie de matières premières qui ne seront pas explorées dans cette recherche, les administrations locales entament les débuts d'une période de développement considérable de la déportation d'Africains vers le territoire brésilien. Celle-ci répond également à ce besoin grandissant de bras pour construire la nouvelle capitale coloniale, :

A tessitura das redes econômicas que alicerçavam o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro era indissociável do uso da mão-de-obra escrava, sobretudo aquela oriunda de diferentes localidades do continente africano. O incremento do tráfico transatlântico para a América colonial – que desde meados do século XVIII tinha no Rio de Janeiro uma das suas principais paragens – fez com que as práticas econômicas, sociais e culturais da cidade estivessem cada vez mais atreladas à entrada massiva de africanos escravizados nos galpões do Cais do Valongo¹⁹⁸.

paysage est le panorama de François Froger, *Saint Sébastien, la Ville Episcopale du Brésil* (1699). Voir Carla C. Francisco, « L'esclavage pittoresque et le développement de la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro (XVI^e – XIX^e siècles) » *op. cit.*, pp. 4-5. Ronald Raminelli, « Vistas e paisagens: imagens do Rio de Janeiro colonial », *Revista de História*, n. 247, [En ligne], 2002, pp. 33-52.

¹⁹⁶ Leandro Joaquim, *Romaria marítima diante do hospital dos Lázaros*, huile sur bois, 96 × 125,3 cm, ca. 1780, MHN, Rio de Janeiro.

¹⁹⁷ Lenice da Silva Lira, « A paisagem carioca: tempo e espaços dos painéis de Leandro Joaquim », *XII Encontro de Geógrafos de América Latina*, Observatorio Geográfico de América Latina, [En ligne], 2009, p. 1.

¹⁹⁸ « Le tissage des réseaux économiques qui sous-tendaient la vie quotidienne de la ville de Rio de Janeiro était indissociable de l'utilisation de la main-d'œuvre esclave, notamment celle provenant de différentes parties du continent africain. L'augmentation du trafic transatlantique vers l'Amérique coloniale – qui, depuis le milieu du XVIII^e siècle, avait Rio de Janeiro comme l'une de ses principales escales – a fait que les pratiques économiques, sociales et culturelles de la ville étaient de plus en plus liées à l'arrivée massive d'Africains réduits en esclavage dans les entrepôts du quai de Valongo. » Ynaê Lopes dos Santos, « Global porque escravista: uma análise das dinâmicas urbanas do Rio de Janeiro entre 1790 e 1815 », *op. cit.*, p. 7.

La reconfiguration de la ville coloniale fabrique les nouvelles formes de structure sociétale¹⁹⁹, y compris les milieux culturels et artistiques qui se voient dès les débuts attachés à l'esclavage. Il convient donc d'interroger dans un premier temps comment cette association entre les arts et l'esclavage se matérialise dans les milieux artistiques de Rio de Janeiro.



Figure 3 – Leandro Joaquim, Romaria marítima diante do hospital dos Lázaros, ca. 1780.

1.1.1.1 Les artistes ou les artisans ? Quelques considérations sur la pratique artistique dans le Rio de Janeiro colonial

La lecture des entrées *artista* (artiste) et *artífice*²⁰⁰ (artisan) chez l'un des dictionnaires de référence pour la langue portugaise au XVIII^e siècle, celui de Rafael Bluteau²⁰¹, montre qu'il n'y a pas de différenciation majeure, en tout cas au niveau sémantique, entre l'un et l'autre terme. En effet, ce que l'on considère aujourd'hui comme un artiste par rapport à la catégorie professionnelle de l'artisan est désigné dans ces entrées de façon très similaire. On distingue certes les arts libéraux (grammaire, rhétorique, logique, arithmétique, musique, architecture, entre autres) des arts

¹⁹⁹ Michel Lussault, « La ville des géographes », in Thierry Paquot, Michel Lussault et Sophie Body-Gendrot (dirs.), *La Ville et l'urbain. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000, p. 31.

²⁰⁰ Ce terme est en désuétude dans le portugais brésilien contemporain pour désigner le métier artisanal, en étant remplacé par *artesão*. Son emploi dans le sens figuré comme « auteur d'une action » persiste dans un usage érudit. Cf. *Dicionário online de português* [Brasil], disponible sur : <https://www.dicio.com.br/artifice/> Priberam, *dicionário online de português* [Portugal], disponible sur : <https://dicionario.priberam.org/art%C3%ADfice>.

²⁰¹ Cf. Raphael Bluteau, *Vocabulário português e latino*. Lisbonne, Coimbra, Colégio da Companhia de Jesus, 1712, pp. 573 et 576.

mécaniques, parmi lesquels est incluse toute activité manufacturière et manuelle, telle que la peinture ou la sculpture. À titre d'illustration, la licence de d. Maria I qui interdit l'activité manufacturière au Brésil, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, se réfère au terme d'artiste :

a falta de braços [...] que devendo empregar-se nestes úteis, e vantajosos trabalhos, ao contrário os deixam, e abandonam, ocupando-se em outros totalmente diferentes, como são os das referidas fábricas, e manufaturas: e consistindo a verdadeira, e sólida riqueza nos frutos, e produções da terra, as quais somente se conseguem por meio de colonos, e cultivadores, e não de artistas, e fabricantes [...]²⁰²

Il est bien évident que dans ce décret, la reine s'adresse plutôt aux artisans qu'aux artistes, tels que nous concevons aujourd'hui les distinctions entre les deux fonctions. Cette interprétation est d'ailleurs confirmée par ce qui suit, la description d'un nombre d'activités manufacturières, principalement la fabrication textile, en étant le travail de l'orfèvre le seul plus en conformité aux activités « purement » artistiques parmi la liste dressée dans cette licence des activités artisanales prohibées. Ces aspects font que toute catégorisation définitive des arts coloniaux à Rio de Janeiro qui sépare les pratiques artistiques de celles artisanales avant le XIX^e siècle, en établissant une sorte de hiérarchie entre les unes et les autres, est une projection de notre mentalité contemporaine sur un espace où cette distinction n'avait pas encore pris tout à fait forme²⁰³.

Cette introduction étymologique est essentielle étant donné le fait qu'au XIX^e siècle, avec la mise en place du projet académique, il s'y vérifie un renouvellement dans la perception sociale de l'artiste qui est progressivement détaché de la figure de l'artisan. En effet, le travail de mémoire sur les pratiques artistiques du Rio de Janeiro colonial, amorcé au début de la troisième phase de l'Empire par le premier directeur brésilien de l'Académie des Beaux-Arts, Manuel de Araújo Porto-Alegre (Rio Pardo, 1806 – Lisbonne, 1879), est fondé sur la définition de ces pratiques comme étant celles des artistes appartenant à l'*Escola de Pintura Fluminense*²⁰⁴. D'après Porto-Alegre dans le premier essai sur l'histoire des arts brésiliens, *Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense* (1841), l'École de peinture *fluminense*, c'est-à-dire de Rio de Janeiro, regroupe la production d'un nombre d'artistes peintres actifs au XVIII^e siècle à Rio de Janeiro.

Outre l'invention d'une école artistique brésilienne selon les critères balisés par une histoire de l'art européenne évoqués auparavant, l'identification de cette production des milieux artistiques/artisanaux de Rio de Janeiro comme étant l'œuvre des artistes locaux se fonde dans le discours de Porto-Alegre comme une stratégie de réaffirmation du caractère moderne de l'institution académique dans l'Empire. Ce rôle de garant de l'évolution des arts brésiliens joué par l'Académie s'oppose à la perception d'un certain archaïsme des arts dans la société coloniale. Certes, il y avait des artistes à Rio de Janeiro à cette période, mettant donc en lumière le potentiel embryonnaire des arts nationaux. Mais, puisque ces artistes étaient pour la plupart des sujets d'origine africaine, dont l'écrasante majorité avait le statut d'esclave ; l'Académie, en se dédiant à la formation

²⁰² Nous soulignons. « le manque de bras [...] [ceux-ci] qui doivent être employés dans ces travaux utiles et avantageux, au contraire, les quittent et les abandonnent, en s'occupant d'autres totalement différents, tels que ceux de ces fabriques, et des manufactures, et en consistant la richesse véritable et solide dans les fruits, et dans les productions de la terre, que l'on obtient seulement par les colons, et les cultivateurs, et non par les artistes, et les fabricants [...] », Brasil, *Alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil do 5 de janeiro de 1785*, *op.cit.*

²⁰³ Marcia C. Leão Bonnet, *op. cit.*, p. 51.

²⁰⁴ Leticia Coelho Squeff, « Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense », *Rotunda*, n. 1, Campinas, UNICAMP, 2003, pp. 19-31.

d'une classe artistique de statut libre, montrerait le progrès évident de la société impériale par rapport à celle coloniale²⁰⁵. Est-ce que ces aspects, développés paradoxalement par Porto-Alegre dans un contexte dans lequel l'esclavage est toujours bien présent, évoquent peut-être une éviction plus franche des esclaves des activités artistiques ? Cela est moins sûr.

D'un côté, l'analyse de la stratégie de Porto-Alegre en ce qui concerne la création d'une tradition artistique nationale, qui préexiste à l'émancipation politique de l'Empire, comme une forme non seulement de légitimation des arts nationaux, mais aussi des artistes formés par l'Académie est très convaincante²⁰⁶. Elle correspond à un double mouvement : à la première vague du projet d'élaboration d'une pensée sur la culture nationale associée à la génération de 1830²⁰⁷, dont Porto-Alegre est l'une des figures capitales. Ensuite, elle met en lumière la compréhension aiguë du rôle de l'Académie dans la création des arts nationaux. En d'autres termes, elle projette les arts brésiliens dans les circuits internationaux, dictés par les arts européens, tout en préservant la politique visuelle de louanges de l'Empereur et de l'Empire²⁰⁸, celui-ci étant toujours fortement ancré dans l'institution de l'esclavage.

D'un autre côté, les projections rigides qui séparent les termes artistes/artisans qui ponctuent cette analyse²⁰⁹ semblent problématiques, même si elles sont présentes à titre d'illustration de la stratégie politique de Porto-Alegre. Certes, en premier lieu, l'artiste a pour objectif de construire une narration historique sur les arts nationaux dans une période marquée par la constitution plus affirmée des milieux académiques et de l'idée du génie de l'artiste, une tendance d'inspiration romantique²¹⁰. En deuxième lieu, le public cible de l'essai de Porto-Alegre est les membres de l'Institut historique et géographique brésilien (IHGB)²¹¹, formés par les élites économiques et culturelles de Rio de Janeiro, parmi ceux-ci l'Empereur lui-même, tous engagés à « fonder l'histoire du Brésil en prenant comme exemple le modèle de l'histoire des figures d'envergure et de grandes personnalités toujours exaltées telles que des héros nationaux²¹². » Cependant, la répétition de la mention aux « esclaves artistes » dans le discours de Porto-Alegre, de même que dans celui prononcé à l'Institut de France en 1834, demande quelques brèves considérations²¹³, notamment en ce qui concerne des questionnements tels que : « en toute somme, la question était bien plus épineuse que jamais : si le passé colonial de la cour avait légué des œuvres qui pouvaient être classées comme de "l'art", ses auteurs ne

²⁰⁵ Leticia Coelho Squeff, *op. cit.*, *passim*.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 28.

²⁰⁷ Ces questions seront abordées dans le chapitre II.

²⁰⁸ Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, pp. 80-81.

²⁰⁹ « L'article [de Porto-Alegre] donnait le statut d'artistes à des artisans d'origine humble, parmi eux d'anciens esclaves et mulâtres [...] que ces hommes, étudiés par le critique, n'admettraient que difficilement la classification d'artistes. Surtout pour notre auteur [qui était] marqué par l'expérience académique des années 1800, d'un côté ; il est déjà touché par les influences des premiers romantismes, d'un autre côté [...]. » Leticia Coelho Squeff, *ibidem*, *passim*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Sur l'IHGB, voir Lilia Moritz Schwarcz, « O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: o Imperador e sua confraria », in *As Barbas do Imperador, D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, *op. cit.*, pp. 126-131. Leticia Coelho Squeff, *ibidem*, p. 21.

²¹² Lilia Moritz Schwarcz, « O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: ... », *ibidem*, p. 127.

²¹³ Jean-Baptiste Debret, « Résumé de l'histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil, par trois membres de l'Institut historique », *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, cité par Leticia Coelho Squeff, *ibidem*, p. 20.

s'ajustèrent pas facilement à la catégorie d'artistes²¹⁴. » De plus, il convient de souligner que Porto-Alegre, compagnon de Briggs à l'Académie, est très conscient de la situation précaire des artistes locaux à Rio de Janeiro et cela même dans les années 1850, lorsqu'il est directeur de l'institution, trente ans après son ouverture :

Porto Alegre era consciente das dificuldades por que passavam os artistas formados pela Academia, que tinham que sobreviver num ambiente onde pouca atenção era dada às artes. Neste sentido ele acreditava que, se bem instrumentalizado, o ex-aluno da Academia poderia ter uma outra possibilidade de sobrevivência caso estivesse apto a se engajar em expedições científicas. Para tanto, tinha que ser enfatizado o ensino da pintura de paisagem, como também da fauna e da flora. A importância que ele concederá à aquarela deve-se às facilidades de locomoção dos materiais requeridos para sua execução, muito diferentes daqueles ligados à pintura a óleo²¹⁵.

Bien que cette analyse se penche sur la perception sociale des arts dans les années 1840, notamment celle des récepteurs de cet essai composés par une élite culturelle esclavagiste, plutôt que l'approche développée actuellement sur les arts coloniaux, est-ce que l'on peut affirmer avec certitude qu'à cette période dans l'Empire du Brésil la différenciation dans la pratique entre les catégories d'artisans et d'artistes est complètement achevée ? Est-ce que la rigidité de l'axe artiste/artisan, sous-jacente aux milieux artistiques de Rio de Janeiro dans le second empire est déjà si ancrée dans l'imaginaire culturel à cette période ? Ces questionnements font écho à ceux supposant que « l'opposition entre beaux-arts et arts mécaniques trouve son expression dans la littérature artistique, et se nourrit d'une certaine image de l'artiste idéal. Du point de vue des pratiques, elle demande à être nuancée²¹⁶. »

Il convient à ce propos de souligner que ce processus de différenciation du statut de l'artiste de celui de l'artisan, qui est entamé en Europe par la réflexion sur le caractère intellectuel de la peinture, d'abord dans le contexte de la Renaissance italienne, se fait progressivement avec des degrés distincts d'adhésion dans les différentes sociétés européennes. En effet,

It is a generally accepted tenet of art history that the autonomous consciousness of art and artists was one of the great achievements of the city culture of the Renaissance. Yet this common view did not arise until the eighteenth century, and it gained general acceptance only in the nineteenth, when the middleclass staked a retrospective claim to cultural leadership²¹⁷.

²¹⁴ « Afinal, a questão era mais espinhosa do que nunca: se o passado colonial da corte legara obras que podiam ser classificadas como "arte", seus autores não se ajustavam facilmente à categoria de artista ». Leticia Coelho Squeff, *op. cit.*, p. 24.

²¹⁵ « Porto-Alegre était conscient des difficultés rencontrées par les artistes diplômés de l'Académie, qui devaient survivre dans un environnement où l'on accordait peu d'attention aux arts. En ce sens, il pensait que, s'il était bien équipé, l'ancien élève de l'Académie pourrait avoir une autre chance de survie, s'il était capable de s'engager dans des expéditions scientifiques. Pour cela, il fallait mettre l'accent sur l'enseignement de la peinture de paysage, ainsi que sur la faune et la flore. L'importance qu'il accordera à l'aquarelle est due à la facilité de locomotion des matériaux nécessaires à son exécution, très différente de celle de la peinture à l'huile. » Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, p. 81. Voir à ce sujet Leticia Coelho Squeff, *Brasil nas letras de um pintor*, Campinas, Editora da Unicamp, 2004.

²¹⁶ Anne Perrin Khelissa, « "Grands" artistes au service des arts "mineurs", ou comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires (avec Jean-Baptiste Oudry en contre-exemple) », in Aziza Gril-Mariotte (dir.) *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e - XX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2018, p. 39.

²¹⁷ Martin Warnke, *The Court Artist: on the Ancestry of the Modern Artist*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. xii, cité par Marcia C. Leão Bonnet, *op. cit.*, pp. 46-47.

Cette redéfinition progressive du statut de l'artiste qui s'oppose à celui de l'artisan tout au long de la période moderne en Europe et qui connaît au XIX^e siècle son apogée se doit d'être relativisée dans les arts latino-américains à la même période, notamment dans l'Empire du Brésil en ce qui touche justement à cet héritage colonial. On peut en fait se poser la question de cette projection idéalisée de Porto-Alegre qui ne fait pas écho à la réalité de la pratique artistique/artisanale au moment même où il présente ce texte à l'IHGB, qui ne serait pas l'affaire d'une simple rhétorique de légitimation des arts nationaux, mais qui mettrait en avant plutôt une période amorphe qui montre les débuts d'une différenciation qui n'est pas encore tout à fait stabilisée entre ces deux catégories.

Est-il possible qu'en moins de cinquante ans qui séparent les milieux artistiques définis par Porto-Alegre comme l'*Escola Fluminense* et ceux académiques où il prononce son allocution, la place sociale de l'artiste ait pu se différencier si nettement de celle de l'artisan ? La réponse peut être partiellement affirmative dans quelques microcommunautés autour de l'Académie à Rio de Janeiro, mais cette différenciation ne peut certainement pas être étendue de façon généralisée aux pratiques artistiques de cette période. En effet, l'artiste/artisan dans la société coloniale occupe une place sociale perçue comme inférieure :

E então, levando-se em conta a sociedade portuguesa do Antigo Regime – tanto na Metrópole quanto na Colônia – pode-se perceber [...] a posição do artista, enquanto trabalhador manual e integrante de uma sociedade rigidamente hierarquizada, na qual a sua categoria era quase a mais baixa na escala social, sendo superada apenas pela do trabalhador rural²¹⁸.

Après une longue période durant laquelle la place sociale occupée par l'artiste/artisan est profondément dépréciée, cet héritage colonial a-t-il pu si rapidement être balayé au profit d'une séparation nette entre l'artiste et l'artisan dans cette société ? L'analyse des arts coloniaux montre que l'artiste dans ce contexte d'Ancien Régime portugais, qu'il exerce en métropole ou dans la colonie américaine, se trouve presque au plus bas de l'échelle sociale. Cette situation de précarité s'accroît davantage dans la société coloniale, où une partie des artisans, formés par des Portugais pauvres immigrés vers la colonie (les *reinois*) ainsi que par des « naturels de la terre » ou des « blancs de la terre²¹⁹ », partagent le métier avec un nombre considérable, sinon l'écrasante majorité, des artisans d'origine africaine, dont la plupart ont le statut d'esclave²²⁰.

²¹⁸ « Et alors, si l'on tient compte de la société portugaise de l'Ancien Régime – tant en métropole que dans la colonie – on peut constater [...] la position de l'artiste, en tant que travailleur manuel et partie d'une société fortement hiérarchisée, dans laquelle sa catégorie était presque la plus basse sur l'échelle sociale et n'était dépassée que par celle du travailleur rural. » Marcia C. Leão Bonnet, *op. cit.*, pp. 46-47.

²¹⁹ Les façons de désigner les agents colonisateurs et d'autres groupes ethniques sont très mobiles tout au long de l'Ancien Régime portugais, notamment en conséquence de la stratification corporative de la société portugaise dans laquelle la mobilité sociale dans l'espace colonial est en rapport avec les services fournis au roi, ce qui donne lieu à des privilèges sociaux et économiques. Cette mobilité devient moins fluide après la Restauration (1640) menant à une certaine délimitation des identités à l'intérieur du corps social de l'Empire, principalement à partir d'une redéfinition de l'aristocratie. Dans l'espace latino-américain, la mobilisation d'une identité ibérique, notamment se définir comme Portugais (*reino*) dans l'Amérique portugaise, est en rapport avec la défense d'un intérêt et d'un privilège normalement d'ordre économique. Voir Nuno Gonçalo F. Monteiro, « Poder senhorial, estatuto nobiliárquico e aristocracia », in Antonio Manuel Hespanha (dir.), *História de Portugal, o Antigo Regime*, vol. 4, Lisbonne, Ed. Estampa, 1997, pp. 333-377. Tamar Herzog, « Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico ». *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 10, [En ligne], 2011, pp. 23 ; 31.

²²⁰ Alejandro de la Fuente, « Afro-Latin American Art », in Alejandro de la Fuente, George Reid Andrews (dirs.), *Afro-Latin-American Studies, an Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 357. *Havana and the Atlantic in the Sixteenth Century*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2008.

La présence du recours massif à la main-d'œuvre esclave dans l'espace colonial américain se montre donc comme un facteur essentiel pour l'analyse du travail artistique/artisanal, de même que pour celle de la place de l'artisan/artiste. En effet, puisque celui-ci exerce un métier manuel, il se voit donc associé aux fonctions normalement réalisées par les populations captives. D'après les apports théoriques de Clifford Geertz en ce qui touche l'art comme une dimension symbolique de l'action sociale, Marcia Bonnet, dans son analyse sur le travail artistique et artisanal à Rio de Janeiro du XVIII^e siècle, propose que :

[...] todo o conjunto de problemas acerca da definição do termo artista parece repousar sobre questões de cunho cultural: o significado e a função social da arte e do artista, o consequente lugar ocupado por ele dentro da sociedade enquanto produtor de objetos artísticos e o valor conferido ao produto do seu trabalho²²¹.

La place de l'artiste/artisan, celui-ci en tant qu'agent social dans un système culturel ayant ses règles et ses cadres particuliers, ne peut pas être dissociée de la présence tentaculaire de l'esclavage dans cette société coloniale. En effet, l'association entre le travail manuel et le statut d'esclave menait à une compréhension sociale du rôle de l'artiste/artisan qui échappe complètement aux formes de l'artisanat et de l'intellectualisation de la pratique artistique en Europe. Dans ce contexte, pour l'artiste/artisan blanc pauvre (*reinol* ou « Blanc de la terre ») l'association avec cette pratique le menait à un discrédit social plus fort dans une société coloniale qu'en métropole. Cette situation sociale et économique précaire expliquerait le manque d'intérêt par les activités artistiques/artisanales de la part d'une population avec un certain pouvoir économique et symbolique, ou encore avec un certain privilège social, celui d'être blanc ou libre dans une société esclavagiste. La pratique artistique dans la société coloniale est un espace de tensions autour de l'altérité ethnique, de l'hétérogénéité culturelle et sociale, de la valeur et de la place sociale attribuée aux différents groupes sociaux, l'idée de communauté artistique/artisanales (corporations) dépasse largement la seule distinction entre artiste/artisan. Il est important de souligner que cette situation va au-delà des limites chronologiques de la période coloniale²²². Il nous paraît donc que Porto-Alegre verse plus sur un artiste du futur plutôt que sur celui du passé, comme il sera évoqué dans le prochain chapitre.

1.1.1.2 La formation corporative des ateliers : les traditions et les discontinuités à Rio de Janeiro

Dans les premiers temps de la constitution des milieux artistiques à Rio de Janeiro au XVII^e siècle, la prédominance des ateliers monastiques pose les cadres pour le travail artistique dans la ville. En effet, les ateliers les plus grands et anciens, comme ceux de l'ordre des Bénédictins installé sur la colline de São Bento, employèrent de façon systématique des captifs. Les artisans sont repérés enfants selon leurs aptitudes, achetés par les ordres et formés dans différents métiers : maçon, charpentier, peintre, sculpteur,

²²¹ « [...] l'ensemble des problèmes concernant la définition du terme artiste semble reposer sur des questions de nature culturelle : la signification et la fonction sociale de l'art et de l'artiste, la place conséquente qu'il occupe au sein de la société en tant que producteur d'objets artistiques et la valeur conférée au produit de son travail. » Marcia C. Leão Bonnet, *op. cit.*, p. 49. L'auteur cite la traduction en portugais de Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

²²² Alejandro de la Fuente, « Afro-Latin American Art », *op. cit.*, p. 363.

entre autres²²³. Les ordres présentaient à leur tour une très forte hiérarchisation des fonctions, les manuelles étant considérées peu attractives pour les religieux²²⁴. L'emploi donc des captifs comblait ce manque de travailleurs qui accomplissaient les tâches les plus variées à l'intérieur du monastère, des domestiques à la réalisation des travaux artisanaux jusqu'à la fabrication des œuvres les plus diverses.

Au XVIII^e siècle avec la laïcisation des ateliers²²⁵, une nouvelle organisation de ces espaces et la diversification du travail artisanal/artistique voient le jour. Les ateliers coloniaux reproduisaient en quelque sorte le système corporatif des ateliers portugais, organisés depuis le XIV^e siècle en vingt-quatre guildes ayant deux représentants par métier, qui avaient pour charge de fiscaliser le travail des artisans et de jouer les médiateurs entre eux et les autorités locales²²⁶. D'une façon générale, dans l'organisation de l'atelier portugais, notamment à partir du XVII^e siècle, à la suite de la première réforme des métiers en 1572²²⁷, un apprenti était accueilli par le maître d'un métier en particulier. Celui-ci offrait l'habitation et tous les besoins matériels de l'apprenti qui restait à l'atelier environ sept ans. Après cette période, il devenait un officier. L'exercice du métier pendant six ans comme officier ouvrait la possibilité de demander le titre de maître d'atelier. Les métiers étaient fortement encadrés par un nombre des dispositifs légaux de régulation de l'activité, selon le nombre d'apprentis pour maintenir un équilibre entre les fonctions, l'ouverture des ateliers dans la ville ainsi que pour répondre aux demandes, entre autres questions.

Le système corporatif des ateliers portugais jouait un rôle majeur dans l'univers culturel des villes portugaises, notamment à partir de leur participation et contribution aux festivités collectives, principalement celles à caractère religieux. Les ateliers laïques à Rio de Janeiro n'ont jamais atteint un tel niveau d'organisation et d'encadrement ni dans la pratique de l'apprentissage, ni dans l'offre des biens produits par ces ateliers. La seule obligation qu'avaient les artisans dans cette ville au début du XVIII^e siècle était de demander une licence pour l'exercice d'un métier artisanal, sans aucune autre obligation par rapport au local ou l'organisation de l'atelier. Cette unique contrainte disparaît en 1741 :

Por constar a ele dito Doutor Provedor que este Senado obriga os Pintores, e Escultores a tirarem licença para exercerem as suas Artes, o que é contra o Direito, por serem liberais de sua natureza, e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta; mandou que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças²²⁸.

²²³ Mauro Maia Fragoso, Juliana Lopes, « Antônio Teles e o contexto da reprodução imaginária no Rio de Janeiro ao longo do século XVIII », *Coletânea*, v. 16, n. 32, [En ligne], 2017, p. 301-303.

²²⁴ « De 147 métiers religieux réalisés entre les années de 1602 et 1802 dans l'abbaye [bénédictine] de Rio de Janeiro, 150 [individus] pratiquèrent en tant que moines et seulement 15 comme convertis. » Les convertis étaient au plus bas de l'échelle sociale dans cet ordre, ils réalisaient les tâches de maintien des monastères, celles domestiques et toute autre activité manuelle. Mauro Maia Fragoso, Juliana Lopes, *ibidem.*, p. 302.

²²⁵ Luiz Gustavo Gavião, *op. cit.*, p. 186.

²²⁶ Vitor Serrão, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983, p. 49, cité par Marcia C. Leão Bonnet, *op. cit.*, p. 55.

²²⁷ Sur les ateliers et les métiers artisanaux au Portugal, voir Marcelo Caetano, « A história da organização dos mesteres na cidade de Lisboa », *Revista do IHGB*, v. 318, Rio de Janeiro, IHGB, 1978. Natália Marinho Ferreira Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnicas*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989.

²²⁸ Eduardo Tourinho (org.). *Autos e Correições dos Ouvidores do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal, 1929, v. 2, p. 94 cité par Marcia C. Leão Bonnet, *op. cit.*, p. 60.

On pourrait discuter si les mesures de prohibition de l'activité manufacturière au Brésil étaient en rapport étroit avec le développement désordonné des établissements dans cette deuxième moitié du XVIII^e siècle, au point de porter préjudice aux affaires de la guilde des métiers en métropole, à Lisbonne, une hypothèse que nous n'exploitons cependant pas dans notre recherche. Il est intéressant de rappeler que dans le dernier quart du XVIII^e siècle, il y a un accroissement important de l'activité manufacturière et artisanale dans la ville. La démarche de cartographie des ateliers les plus divers dans la ville²²⁹, à partir des demandes de mise en place d'ateliers, des licences et des inventaires *post-mortem*, indique que l'emploi des captifs dans ce secteur était important. À cette période, se développe également la pratique de l'achat et de la formation des captifs artisans afin de les employer dans la place manufacturière de la ville, une activité qui est perçue comme une forme d'investissement rentable²³⁰. Dans les cas spécifiques des métiers artisanaux/artistiques, il s'agit là d'une facette du travail de l'esclave citadin qui a profondément marqué l'imaginaire sur la pratique artistique dans cette société.

Le manque d'organisation de la pratique par rapport aux cadres métropolitains est aussi observable dans le dispositif légal, selon lequel les métiers mécaniques et manuels sont associés aux métiers libéraux, ce qui n'était aucunement le cas dans la pratique, en montrant l'éloignement entre les discours et les pratiques effectives, ou même le statut des artistes et la perception sociale de ceux-ci. Les peintres et sculpteurs avaient le statut d'artisan jusque très tard dans la société brésilienne, dont le changement s'amorce très lentement à partir de l'ouverture de l'Académie des beaux-arts. Des formes très restreintes de formation à l'activité artisanale avaient lieu à Rio de Janeiro à cette période. Le développement donc des ateliers laïques se fait de façon individuelle selon les dispositions et les savoirs de celui qui se pose comme le maître d'un atelier.

Alors que le recours à la main-d'œuvre n'est pas encadré, on voit l'émergence d'une classe de travailleurs noirs libres, mais la plupart des artisans sont encore des captifs, incorporés aux ateliers de la façon la plus variée : achetés par les maîtres, normalement des *réinois*, loués à des particuliers, engagés dans le cadre des « *escravos de ganho*²³¹ », ou encore la formation des jeunes métis libres, ce qui théoriquement rendait possible leur insertion dans ce milieu artisanal. Même s'il y avait un nombre représentatif d'artistes/artisans d'origine africaine aux statuts divers (esclaves, affranchis ou libres), les corporations qui étaient plutôt organisées autour d'une fraternité religieuse étaient contrôlées par les *réinois*, faisant que la possibilité qu'un artisan noir ou métis arrive à la fonction de maître d'atelier soit très infime. Il y avait donc une prédominance des Blancs (« naturels de la terre » et *reinóis*) dans les rôles de maîtres et officiers qui commandaient une grande masse des travailleurs artisans noirs²³².

La coexistence de ces deux types de travail artisanal (monastique et laïque) à Rio de Janeiro correspond à l'élargissement de la fonction même de l'atelier, à l'instar des phénomènes européens à la même époque qui montrent une nouvelle organisation des ateliers artistiques comme un lieu de travail, de formation et de commercialisation des

²²⁹ Carlos A. Lima, *Artífices do Rio de Janeiro (1790-1818)*, op. cit., pp. 123-124.

²³⁰ Ynaê Lopes dos Santos, « Global porque escravista », op. cit., p. 6. Luiz Carlos Soares, *A manufatura na formação econômica e social escravista no Sudeste ; um estudo das atividades manufatureiras na região fluminense, 1840-1880*, mémoire de recherche, Histoire, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1980, p. 319.

²³¹ L'esclave « gagne-pain », ou « gagne-denier », correspond à la catégorie des travailleurs captifs dans les centres urbains brésiliens qui sous-traitent leur main-d'œuvre afin d'acquérir des revenus au nom de leur maître, nous abordons ces questions en détail dans le chapitre VI.

²³² Jaelson B. Trindade, « Arte colonial: corporação e escravidão », in Emanuel Araújo (dir.), *A mão afrobrasileira: significado da contribuição artística e histórica*, São Paulo, Tenenge, 1988, p. 121, *passim*.

biens culturels, sous la supervision d'un maître²³³. Toutefois, ce mouvement de laïcisation exposé par les historiens des arts coloniaux à Rio de Janeiro, qui semble à première vue suivre ces tendances autour de la place de l'atelier dans le contexte du développement du marché de l'art, est toujours conditionné à l'existence de l'esclavage dans ce territoire. Que signifie, en termes formels et en ce qui concerne les tendances artistiques, cette diversification dans la forme de l'atelier à Rio de Janeiro ?

D'abord, le développement de la consommation des objets culturels d'art sacré est aux fondements de la sécularisation des ateliers artistiques à cette période. Les religieux ne peuvent que répondre aux demandes de leur propre ordre, ainsi la capitalisation de Rio de Janeiro avec l'arrivée d'une élite coloniale administrative génère une demande plus variée de biens culturels. Ensuite et dans la continuité de ce changement dans le statut de la ville, c'est également à cette période qu'une nouvelle recherche pour un art laïque s'exprime à Rio de Janeiro, notamment la réalisation des portraits officiels (*fig. 5*)²³⁴. Ces premiers facteurs créent les conditions de l'émergence de nouvelles formes pour un art laïque dans les tendances visuelles observées à Rio de Janeiro à cette période. À titre d'exemple, le portrait de d. Luís de Vasconcelos e Sousa (Portugal, 1742 – Rio de Janeiro, 1809), vice-roi du Brésil entre 1778 et 1790, réalisé par Leandro Joaquim exprime ces nouvelles demandes dans les milieux des arts à Rio de Janeiro. D. Luís de Vasconcelos e Sousa apparaît également représenté dans l'œuvre d'un autre artiste actif dans la ville, João Francisco Muzzi (Rio de Janeiro, *ca.* 1750-1802). Fils d'un négociant italien et d'une Afro-brésilienne, Muzzi est peintre, scénographe et illustrateur qui se forme et exerce à Rio de Janeiro. Dans l'un des panneaux indiquant la reconstruction d'un orphelinat à Rio de Janeiro (*fig. 4*)²³⁵, il représente le vice-roi qui reçoit le projet de reconstruction des mains de Valentim da Fonseca e Silva, Maître Valentim (Serro, Minas Gerais, *ca.* 1745 – Rio de Janeiro, 1813). L'Afro-Brésilien Maître Valentim est le plus important sculpteur, tailleur, architecte et urbaniste de Rio de Janeiro durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit d'une peinture scénographique qui montre les deux temporalités de l'événement : l'incendie et la reconstruction.

²³³ Voir Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger et Séverine Sofio, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective*, n. 1, [En ligne], 2014.

²³⁴ Leandro Joaquim, *Retrato de d. Luís de Vasconcelos e Sousa*, huile sur toile, 90 cm × 60 cm, *ca.* 1790, MHN, Rio de Janeiro.

²³⁵ João Francisco Muzzi, *Feliz e pronta reedificação da antiga Igreja do Recolhimento de N. S. do Parto, começada no dia 25 de agosto de 1789* (détail), huile sur toile, 100,50 cm × 124,5 cm, *ca.* 1789, Museu Casto Maya, Rio de Janeiro.



Figure 4 – João Francisco Muzzi, *Reedificação do recolhimento de Nossa Senhora do Parto* (détail), ca. 1789



Figure 5 – Leandro Joaquim, *portrait de d. Luís Vasconcelos e Sousa*, ca. 1790

La formation et l'encadrement des apprentis à Rio de Janeiro n'ont jamais atteint l'organisation et n'étaient aucunement soumis à des réglementations en ce qui concerne une régulation du nombre d'apprentis formés par rapport à la demande exprimée dans cette société. Il convient de rappeler que cet état d'abandon des métiers artisanaux ainsi que de leur formation trouve une explication, dans la mesure où les corporations portugaises exercent une pression pour maintenir leur privilège métropolitain dans la production des biens manufacturés. À titre d'exemple, avant l'arrivée de la Couronne portugaise à Rio de Janeiro, la plupart des travaux concernant l'édition, la presse, les arts graphiques et d'autres services étaient interdits sur l'espace colonial afin de ne pas concurrencer ces domaines en métropole et maintenir la censure sur les publications à caractère politique. Cela n'a pas pour autant empêché l'existence d'ateliers clandestins, mais puisqu'il s'agit d'initiatives d'ordre privées, il n'y a aucun contrôle sur la formation accordée.

En effet, les milieux graphiques sont aussi concernés par la précarité qui touche les métiers mécaniques dans l'espace colonial et sont davantage exposés à la censure métropolitaine, comme résultat logique des dimensions politiques autour des milieux graphiques. Sur le territoire colonial, en 1755, un groupe d'éditeurs-libraires de Rio de Janeiro demande la permission au roi d'organiser une corporation dans la ville dans le but de bénéficier des privilèges et des libertés pour la commercialisation des imprimés à l'instar de ceux dans la métropole. La demande fut refusée, cependant une typographie clandestine s'organise en formant les premiers typographes luso-brésiliens. Bien qu'encore un milieu exigu, il y avait bien un nombre d'ateliers typographiques clandestins qui commercialisaient des ouvrages imprimés sur place à Rio de Janeiro avant la fondation de l'imprimerie royale en 1808²³⁶. L'existence clandestine de différents ateliers a mené à une configuration propre à ce milieu artistique qui échappe aux formes d'organisation corporatiste européenne en général, et même portugaise en particulier.

Le système artisanal, notamment celui plus spécifique à la fabrication des biens culturels et artistiques, est voué principalement à la consommation interne et privée. C'est donc en conséquence que les travailleurs artisans de ce contexte ne montraient que rarement une spécialisation dans tel ou tel domaine. L'apprentissage artisanal/artistique était donc informel et axé sur la pratique selon la demande des commanditaires. Donc, effectivement l'expression du « génie artistique » d'expression individuelle, telle qu'elle est considérée et idéalisée dans une pratique artistique libérale, déployée de façon plus étendue au XIX^e siècle n'eut effectivement pas lieu d'être dans le contexte utilitariste des arts coloniaux. En effet,

Desde o início da colonização do Brasil, as relações escravistas de produção afastaram a força de trabalho livre do artesanato e da manufatura. O emprego de escravos como carpinteiros, ferreiros, pedreiros, tecelões etc., afugentava os trabalhadores livres dessas atividades, empenhados todos em se diferenciar do escravo, o que era da maior importância diante de senhores/empregadores, que viam todos os trabalhadores como coisa sua. Por isso, dentre outras razões, as corporações de ofícios (irmandades) não tiveram, no Brasil Colônia, o desenvolvimento de outros países²³⁷.

²³⁶ Aníbal Bragança, « Uma introdução à história editorial brasileira », *Cultura, Revista de História e Teorias das Ideias*, n. II, vol. XIV, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, 2002, pp. 64-65.

²³⁷ « Depuis le début de la colonisation du Brésil, les relations de production esclavagistes éloignèrent la main-d'œuvre libre de l'artisanat et de la manufacture. L'emploi d'esclaves comme charpentiers, forgerons, maçons, tisserands, etc., chassait les travailleurs libres de ces activités, tous engagés à se distinguer de l'esclave, ce qui était de la plus grande importance devant les maîtres/employeurs qui considéraient tous les ouvriers comme leur objet. C'est pourquoi, parmi d'autres raisons, les corporations des métiers (les

C'est justement cet état de la situation qui demande une analyse accrue de la production artistique coloniale, dont les conditions matérielles l'éloignent des formes exprimées dans les contextes diamétralement opposés des sociétés métropolitaines, ce qui a pour effet de particulariser ainsi les formes artistiques pratiquées dans les territoires coloniaux. Dans l'étude de ce contexte particulier, est nécessaire une réactualisation des cadres conceptuels communément acceptés dans l'historiographie de l'art occidental²³⁸, tels qu'artiste en opposition à artisan, afin de rendre compte de la production des artistes coloniaux, notamment ceux qui étaient contraints à l'esclavage. Cela signifie qu'il ne s'agit pas de chercher une éventuelle trace d'expression libre et individuelle, qui serait d'ailleurs à notre sens une démarche anachronique, mais plutôt de se pencher sur les possibles adaptations. En d'autres termes, l'analyse gagne davantage dans la focalisation des mécanismes de relecture des formes et des modèles imposés à ces acteurs dans le but d'appréhender les brèches qu'ils ont trouvées pour l'expression de leur subjectivité artistique avec les moyens qui leur étaient donnés. L'emploi de captifs dans les ateliers a permis :

African workers to make use of a variety of skills and to insert their own interpretations and aesthetic sensibilities into such products, however difficult it may be to single out and to identify such contributions with any degree of precision. Indeed, the development of specific methodologies and the identification of sources that would allow us to study how African visual idioms and techniques shaped the production of colonial religious art and other objects constitutes a fruitful area for future research²³⁹.

De nombreux efforts dans une perspective pluridisciplinaire sont déjà en cours en associant l'archéologie de l'esclavage²⁴⁰, histoire et histoire de l'art. Bien que suscitant une réflexion d'extrême importance, l'objet de cette recherche développe plutôt la présence africaine au Brésil en tant qu'objet de représentation artistique. Cette distinction à des fins méthodologiques montre cependant que les arts coloniaux, puisque pratiqués par une majorité d'artistes ayant le statut de captif, sont indissociables de l'histoire de la formation industrielle manufacturière. C'est la raison de notre mise en garde concernant ces projections rigides vis-à-vis des statuts d'artistes et d'artisans, le focus sur les formations artistiques destinées à la réception des élites culturelles occulte en quelque sorte les dynamiques imbriquées entre les arts et le travail manuel, non seulement dans la société coloniale, mais aussi bien après l'émancipation politique dès lors que l'esclavage se maintient comme une institution prépondérante de l'Empire du Brésil.

confréries) n'ont pas eu, au Brésil colonial, le développement d'autres pays. » Luiz Antônio Cunha, « O ensino industrial-manufatureiro no Brasil », *Revista Brasileira de Educação*, n. 14, [En ligne], 2000, p. 90.

²³⁸ Anne Lafont, « La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art ? », *Perspective*, n. 1, [En ligne], 2013, p. 72.

²³⁹ Alejandro de la Fuente, « Afro-Latin American Art », *op. cit.*, p. 357.

²⁴⁰ Voir Luís Cláudio P. Symanski ; Flávio Gomes, « Arqueologia da escravidão em fazendas jesuíticas: primeiras notícias da pesquisa », *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 19, n. 1, [En ligne], 2012, pp. 309-317.

1.2 Une école des arts et des métiers pour le Royaume du Brésil (1816)

Le 12 août 1816, un décret royal officialise le projet d'une école des arts et métiers à Rio de Janeiro et verse le paiement de revenus pour un certain nombre d'artistes français, qui seront chargés du projet²⁴¹. Il s'agit du projet idéalisé en 1815²⁴² par Joachim Lebreton (Saint Méen-le-Grand, 1760 – Rio de Janeiro, 1819)²⁴³ et proposé aux autorités consulaires portugaises à Paris. C'est à partir des négociations entamées entre Lebreton et la Couronne portugaise²⁴⁴, représentée par le marquis de Marialva ainsi que le chevalier de Brito, que le projet d'enseignement institutionnel des arts académiques et métiers à Rio de Janeiro s'élabore²⁴⁵. Commence alors l'histoire de l'École royale des Sciences, Arts et Métiers qui deviendra, en 1826, l'Académie impériale des Beaux-Arts (AIBA). Outre l'influence du modèle mexicain, qui constitue la première académie des arts sur le sous-continent, comme développé auparavant, le projet de Lebreton s'attachait logiquement aux modèles français d'enseignement académique, notamment l'académie de Paris, mais avait pour inspiration capitale l'École royale gratuite de Dessin, fondée en 1766 par Jean-Jacques Bachelier (Paris, 1724-1806)²⁴⁶.

L'histoire des étapes qui mènent à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts ainsi que celle qui concerne les premières années de sa mise en place à Rio de Janeiro, entre les années 1826 et 1850, sont amplement étudiées dans l'histoire des arts brésiliens, parfois même au détriment d'autres périodes de l'histoire de l'institution qui restent relativement dans l'ombre²⁴⁷. Il ne convient donc pas de revenir ici à une question

²⁴¹ Brasil, « Decreto de 12 de agosto de 1816. Concede pensões a diversos artistas que vieram estabelecer-se no país », *op. cit.*

²⁴² Elaine Dias, « Le Breton entre Humboldt e Bachelier : Referências para o Ensino Artístico Brasileiro », *Arte e suas instituições, Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, v. 14, n. 2. Rio de Janeiro, UFRJ, 2013, pp. 416. Mário Barata, « Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816 », *Revista do SPHAN*, 1959.

²⁴³ La graphie du nom varie entre Le Breton et Lebreton, nous optons pour utiliser la dernière occurrence, constatée dans les références françaises. Lebreton est un enseignant, administrateur français. Il souscrivit à l'École royale de Dessin, de Bachelier, depuis 1788 en présidant le conseil d'administration de cette école à partir de 1801. Il fut également secrétaire perpétuel de la classe des beaux-arts à l'Institut de France, (1803-1815). Il eut la fonction d'administrateur des œuvres d'art au Musée du Louvre à partir de 1798, en devenant collaborateur de Vivant Denon en 1802. Personnalité polémique, Lebreton est déchu de son poste à la Restauration. Il devint chef de la colonie d'artistes français, connue sous l'appellation « Mission artistique française de 1816 ». Elaine Dias, « Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816 », *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, n. 2, [En ligne], 2006, p. 304. INHA, « LEBRETON, Joachim », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, [En ligne], 2016.

²⁴⁴ Sur Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho, le marquis de Marialva (1775 ca. – Paris, 1823), et Francisco José de Maria Brito, le Chevalier de Brito, (Lisbonne, 1760 – Paris, 1825), voir Patricia D. Telles, *O cavaleiro Brito e o conde Da Barca : os dois diplomatas portugueses e a missão francesa de 1816 ao Brasil*, Lisbonne, Documenta, 2017.

²⁴⁵ Elaine Dias, « La difficile réception de la tradition académique française au Brésil », *Figura* (Dossier « Illustratione Scientifica »), v. 2, Campinas, UNICAMP, 2014, p. 315. Patricia D. Telles, « “Nada lhes prometo”, o desconhecido Cavaleiro Brito », in Ana Cavalcanti ; Mariza Malta ; Sônia Gomes Pereira (dirs), *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua História – Painéis de pesquisa*, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2016, pp. 62-65.

²⁴⁶ Cette école deviendra en 1877, l'École nationale des arts décoratifs. Elaine Dias, « La difficile réception de la tradition académique française au Brésil », *ibidem*, p. 316. Sur Jean-Jacques Bachelier et les arts décoratifs de la période, voir Anne Perrin Khelissa, « Grands artistes au service des arts mineurs... », *op. cit.*, pp. 27-39.

²⁴⁷ Camila Dazzi, « Os Estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro : contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas », *op. cit.*

largement travaillée sous des angles tellement variés qu'il serait contreproductif d'essayer de faire le tour de cette historiographie²⁴⁸. Selon les objectifs développés dans ce chapitre, c'est-à-dire ceux concernant les liens imbriqués entre les arts académiques en pleine émergence et les arts mécaniques qui se renouvellent durant les premières décennies du XIX^e siècle, il nous semble plus judicieux de jeter un regard sur cette influence de l'École royale gratuite de Dessin sur les idées développées par Lebreton pour la future école d'arts et métiers.

L'observation du projet de Lebreton montre que la place du dessin est primordiale dans celui-ci, par le biais de la jonction de trois éléments essentiels pour l'union de la pensée et de la pratique : les beaux-arts, les métiers et les ateliers pratiques²⁴⁹. À propos, le projet exprime clairement ses objectifs :

As artes do desenho, que produziram em poucos anos no México, surpreendente melhoria em muitos ramos da indústria e das Belas Artes, e a propagação simultânea do desenho nas artes e ofícios que dele podem aproveitar, devem ter em todos os lugares o mesmo efeito; mas eu proporei não se esperar a sucessão de tempo necessária para que a influência de vossa principal escola chegue às oficinas do Artesão, e ofereço-me para organizar, com o ensino das Belas Artes, a propagação simultânea do desenho nas artes e ofícios que dele podem tirar proveito²⁵⁰.

Dans l'extrait ci-dessus, Lebreton propose de ne pas attendre que l'influence des beaux-arts arrive avec le temps à l'atelier de l'artisan. En ce sens, il suggère donc l'organisation de l'enseignement simultané du dessin pour les domaines des arts et des métiers. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, dans son projet, il y a également la suggestion de la fondation parallèle d'une école de dessin, dont le public serait les élèves des beaux-arts ainsi que ceux voués aux métiers²⁵¹. Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768 – 1848)²⁵², le maître de la chaire de peinture d'histoire, serait à la tête de cette école en association avec le peintre Manoel Dias, qui dirigeait depuis 1800 l'École royale de Dessin et de la Figure, fondée par le chancelier Luis Beltrão, suivant le modèle de l'école de Lisbonne, en étant la première institution à enseigner le dessin à partir des modèles vivants au Brésil²⁵³.

²⁴⁸ Voir l'introduction à cette partie.

²⁴⁹ Elaine Dias, « Le Breton entre Humboldt e Bachelier... », *op. cit.*, p. 422.

²⁵⁰ « Les arts du dessin, qui ont produit en quelques années au Mexique, amélioration étonnante dans de nombreuses branches de l'industrie et des Beaux-Arts, et la propagation simultanée du dessin dans les arts et métiers qui peuvent en profiter, devraient avoir partout le même effet ; mais je proposerai de ne pas attendre la succession de temps nécessaire pour que l'influence de votre principale école parvienne aux ateliers des Beaux-Arts, la diffusion simultanée du dessin dans les arts et métiers qui peuvent en tirer profit. » Joachim Lebreton, *Manuscrito inédito sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816*, transcrit et traduit pour le portugais par Mario Barata, 19&20, [En ligne], s.p., [1^{re} éd. de 1959].

²⁵¹ Elaine Dias, « Le Breton entre Humboldt e Bachelier... », *ibidem*, p. 421.

²⁵² Entouré par plusieurs noms symboliques des arts français au tournant du XVIII^e siècle, frère de François Debret, architecte de l'Institut de France, apparenté au peintre François Boucher et cousin de Jean-Jacques Louis David, dont il fut l'un des élèves ; Jean-Baptiste Debret, personnalité relativement méconnue en France en dehors des études *brésilianistes*, est l'un des plus importants artistes de l'histoire des arts brésiliens des années 1800. Il séjourne à Rio de Janeiro entre 1816 et 1831. D'abord en tant que membre de la colonie d'artistes, connue sous le nom de « Mission artistique française » de 1816. Ensuite, comme maître de Peinture d'Histoire dans l'AIBA. Cf. Jean-Baptiste Debret, Jacques Leenhardt (éd. scientifique), *Voyage Pittoresque et historique au Brésil*, Paris/Arles, Imprimerie nationale éditions/Actes Sud/DL, 2014.

²⁵³ Le peintre portugais Manoel Dias de Oliveira, connu comme le Romain, car il a suivi ses études à Rome. Elaine Dias, « La difficile réception de la tradition académique française au Brésil », *op. cit.*, p. 317.

Outre les développements du projet à partir des négociations entre Lebreton et les membres de la diplomatie portugaise à Paris, cette proposition s'attache directement au cadre de l'école fondée par Bachelier, un aspect connu autour du projet de Lebreton²⁵⁴. Que peut-on donc tirer comme constat sur l'attachement de Lebreton à la structure de l'école de Bachelier ainsi que sa volonté de reproduire une telle forme institutionnelle à Rio de Janeiro ? Tout d'abord, Lebreton était proche de l'école parisienne étant donné qu'il en était l'un des bienfaiteurs et, à partir de 1788, il a participé activement à son administration. Cet aspect en soi préfigure déjà la volonté de fonder à son tour l'*Escola Gratuita de Desenho*, telle qu'il la présente, au Royaume du Brésil²⁵⁵. Mais ce n'est qu'avec la compréhension du rôle joué par l'école de Bachelier dans les milieux artistiques parisiens à la fin du XVIII^e siècle que l'on peut envisager clairement la proposition de Lebreton de ne pas attendre que les beaux-arts au Brésil se développent suffisamment pour être intégrés aux métiers mécaniques et artisanaux ayant pour fondement le progrès du goût et du style dans les arts mécaniques et décoratifs brésiliens.

La fondation de cette école à Paris a une importance considérable pour la valorisation des liens entre les arts et les métiers, en étant l'un des apports majeurs de la modernisation de l'industrie française des artefacts décoratifs, ce qui fait de cette école l'ancêtre du design français²⁵⁶. Quelques éléments doivent être pris en considération dans l'analyse du rôle joué par cette école dans les milieux des arts et métiers français durant le dernier quart du XVIII^e siècle. En premier lieu, les nouvelles habitudes de consommation d'objets d'agrément au cours de ce siècle aboutissent à la création des tendances multiples qui rendent possible la mise en place de ce projet. Ces formes de consommation ont pour conséquence l'élargissement des groupes de consommateurs des différents milieux sociaux en engageant ainsi l'augmentation et la diversification de la demande pour ce type d'objets. En deuxième lieu, la concurrence à laquelle se livrent l'Angleterre et la France pour l'obtention d'une place privilégiée sur ce marché des objets décoratifs conduit logiquement à une réflexion sur l'innovation et sur l'industrialisation des métiers ainsi que du marché artisanal, dans une période qui amorce justement des changements significatifs à l'horizon de l'industrialisation de ces sociétés. En dernier lieu, cette transition des mentalités opérée principalement à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle en France porte d'une façon large sur l'organisation sociale de l'Ancien Régime, notamment en ce qui touche les privilèges sociaux. Plus particulièrement dans le contexte artistique, il est question de réfléchir sur la structure hiérarchique divisant le travail artistique et artisanal²⁵⁷.

Sur ce dernier point, il convient d'exposer sommairement ce que représente cette démarche de Bachelier au sein des milieux artistiques parisiens. Les liens entre les artistes académiciens et les manufactures royales sont une affaire ancienne dans ces milieux artistiques et très avantageux pour les premiers à plusieurs niveaux, notamment : « augmentation des revenus ; expansion du style par la reproduction des modèles et par le contrôle sur la fabrication des œuvres ; perpétuation de ce style à travers l'encadrement des artisans²⁵⁸ ». Si, à première vue, ce travail qui lie les académiciens et les artisans semblent relever de la collaboration, il n'en est rien, puisque toute une catégorie

²⁵⁴ Elaine Dias, « Le Breton entre Humboldt e Bachelier... », *op. cit.*.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 423

²⁵⁶ Il s'agit de l'ancêtre de l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Voir Ulrich Leben, « La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) », in Marc Favreau et Patrick Michel (dirs.), *L'objet d'art en France du XVI^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire*, Bordeaux, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, 2007, pp. 89-104. Anne Perrin Khelissa, *op. cit.*

²⁵⁷ Anne Perrin Khelissa, *ibidem*, p. 39.

²⁵⁸ Anne Perrin Khelissa, *ibidem*, pp. 34-35.

d'artisans ornementistes, architectes, peintres, sculpteurs, entre autres, accomplit un travail qui n'est pas nominatif, c'est-à-dire, qui ne relève pas d'une production auctoriale²⁵⁹. Le cas des artistes académiciens indiqués pour la gestion et la direction des manufactures est tout autre :

Le cas des œuvres fournies par les artistes académiciens aux manufactures d'État est sensiblement différent. Officiers d'un corps qui dépend, comme ces établissements, de la direction des Bâtiments, ils sont appelés à mettre leur génie artistique au service de la représentation monarchique et de la prospérité nationale²⁶⁰.

C'est justement ce *statut quo* que Bachelier, personnalité polémique et ambitieuse, vise à rompre avec son école. Il se désolidarise de l'Académie en remettant en question l'état de dépendance des artisans vis-à-vis des modèles des artistes académiciens alors que ceux-ci méconnaissent les contraintes techniques de la fabrication artisanale. Les premiers par faute de formation appropriée seraient privés de bon goût et les derniers montreraient des faiblesses en essayant d'appliquer les mêmes principes de la peinture sur d'autres supports matériels. Bachelier engage, avec son projet, une rupture avec l'idée courante que les beaux-arts, « les grands arts », devraient avoir un rôle prescripteur vis-à-vis des « arts mineurs »²⁶¹, tout en vantant ses propres productions et démarches, de même qu'il amorce en quelque sorte l'entité auctoriale dans le domaine des arts décoratifs et artisanaux.

L'objectif n'est pas de revenir en détail sur tous les aspects qui entourent la fondation de cette école, notamment la polémique autour de l'atteinte à la noblesse du dessin et en quelque sorte la vulgarisation artistique ou encore sur les questions techniques qui supposent ces changements de mentalités. Ce qui nous semble important de retenir selon les objectifs de cette recherche, ce sont les questionnements autour des rapports hiérarchiques entre les artistes et les artisans que suppose le projet de Bachelier :

Il considère qu'il faut se mettre au niveau d'ouvriers qui, pense-t-il, bien que dépourvus de facultés d'imagination et d'abstraction, n'en sont pas moins capables de développer un génie technique indispensable à la société des Lumières. [...] Ce souhait, partagé par d'autres de ses contemporains, préfigure l'ouverture du conservatoire des arts et métiers. [...] L'initiative suppose une réorganisation du rapport entre académiciens et ouvriers. Ce dernier, une fois bien formé, peut prétendre à un statut inédit dans l'ordre de l'ancienne hiérarchie. Il prend une part active, socialement (puis juridiquement), reconnue, aux côtés du savant, qui n'est dès lors plus le seul chef imposant ses vues aux ouvriers²⁶².

En prenant le soin de bien observer les projets de Bachelier, qui s'élaborent quelques années avant la période révolutionnaire qui finira pour supprimer l'Académie, ce qui n'est par ailleurs pas le cas de l'école de dessin ; on constate que Lebreton se projette comme un nouveau Bachelier sur les terres américaines, profondément enthousiasmé par le récit de Humboldt sur l'Académie mexicaine. En effet, Lebreton montre sa méconnaissance des sociétés latino-américaines en général, notamment la particularité des milieux artistiques mexicains due à la tradition ancrée de la peinture des

²⁵⁹ K. Scott, « Art and Industry. A Contradictory Union: Authors, Rights and Copyrights during the *Consulat* », *Journal of Design History*, vol. 13, n. 1, [En ligne], 2000, pp. 1-21, cité par Anne Perrin Khelissa, *ibidem*, p. 31.

²⁶⁰ Anne Perrin Khelissa, *ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 36.

²⁶² *Ibidem*, p. 37.

castes ainsi que la tradition métallurgique des peuples autochtones du Mexique très avancés parmi d'autres peuples amérindiens²⁶³ ; par rapport à la société brésilienne²⁶⁴.

Ce qui apparaît comme le plus frappant dans l'association entre les souhaits exprimés par Bachelier lors de la fondation de l'école de dessin et la reprise du projet par Lebreton, c'est l'accent mis sur une formation initiale commune pour artistes et artisans, notamment dans un contexte fortement marqué par des rapports hiérarchiques qui supposaient uniquement les métiers, les fonctions professionnelles, ou éventuellement la classe sociale, mais surtout ceux raciaux assez distincts du système des castes mexicain. Dans son plan, il discute de la réception du projet de Bachelier par les académiciens français :

A Academia de Belas Artes não influiu neles, pois só queria admitir e formar artistas. Um de seus membros, pintor bastante medíocre de flores e animais (Bachelier), mas homem de espírito e muito ativo, imaginou a Escola tal como ainda existe em Paris. [...] A velha Academia, então bem má, se escandalizou porque um de seus membros se abaixava até os operários, prostituindo assim a nobre arte do desenho²⁶⁵.

Certes, l'école parisienne était également vouée à une population issue des couches moyennes et basses. Toutefois, les rapports hiérarchiques instaurés dans la société brésilienne vont au-delà, puisque le système esclavagiste institue d'autres dimensions à ceux-ci, notamment le préjugé latent dans cette société contre le travail manuel, associé à la main-d'œuvre captive. Cet aspect se posait comme une barrière culturelle majeure dans l'application d'une école d'arts et métiers qui établissait un rapport étroit entre deux groupes sociaux distincts et irréconciliables (les libres et les captifs), comme décrit dans ce témoignage de la vie coloniale :

Por outro princípio são prejudiciais os negros no Estado do Brasil, e é que como todas as obras servis e artes mecânicas são manuseadas por eles, poucos são os mulatos e raros os brancos que nelas se querem empregar, sem excetuar aqueles mesmos indigentes, que em Portugal nunca passaram de criados de servir, de moços de tábua, e cavadores de enxada. Observa-se que o que aqui vem servindo algum ministro é só bom criado enquanto não reflète que ele em casa de seu amo se emprega naquele serviço que nas outras só são da repartição dos negros e povos mulatos, motivo por que começa a perseguir logo o amo para que o acomode em algum emprego público que não seja da repartição dos negros²⁶⁶

À ce titre, un autre projet, moins ambitieux, proposé en 1813 par Francisco Agostinho Guillobel²⁶⁷ montre que la formation des populations noires n'est pas exclue de

²⁶³ Voir María Concepción García Saiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milan, Olivetti, 1989. Thomas Brown, *La Academia de San Carlos da la Nueva España*, Cidade do México, Secretaria de Educación Pública, 1976.

²⁶⁴ Elaine Dias, « Le Breton entre Humboldt e Bachelier... », *op. cit.*, p. 423.

²⁶⁵ Joachim Lebreton, *Manuscrito inédito sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816*, *op. cit.*

²⁶⁶ « Les Noirs sont nuisibles dans l'État du Brésil pour une autre raison : tous les travaux serviles et les arts mécaniques sont maniés par eux. Les Mulâtres sont peu nombreux et encore plus rares les Blancs qui veulent s'y employer. À l'exception de ces indigents, qui en Portugal n'étaient que des domestiques, des garçons de pension, et des paysans. On observe qu'ici ils ne sont bons serviteurs qu'avant de se rendre compte que dans la Maison de leur maître ils s'emploient dans les mêmes tâches des Noirs et peuples mulâtres. Pour ce motif, ils commencent à poursuivre le maître afin qu'il les accomode dans une fonction publique qui n'est pas de ressort des Noirs. » cité par Luiz Antônio Cunha, « O ensino industrial-manufatureiro no Brasil », *op. cit.*, p. 90.

²⁶⁷ François Augustin Guillobel, né en France, arrive au Portugal très jeune accompagnant son père qui travailla dans la boutonnerie royale. En 1774, il assume les fonctions de maître boutonner, en remplaçant

l'imaginaire social et politique de la période. Toutefois, Guillobel montre une connaissance plus ample des réseaux de sociabilité de Rio de Janeiro en particulier, du corporatisme luso-brésilien en général. Son projet de centre de formation, auquel il ajouta un programme d'urbanisation et de déploiement d'une mise en place d'une statuaire de glorification de la présence de la couronne sur le sol américain. Ce complexe de huit bâtiments serait construit dans la *Cidade Nova*, une partie nouvelle dans la ville par la suite de l'expansion urbaine vécue après l'installation de la Cour – la place de Santana (l'actuelle place de la République). À l'instar du projet urbanistique du Louvre et des Tuileries du XVIII^e siècle ou encore de la *Praça do Comércio* à Lisbonne, le projet de la *Real Praça da Pátria* de Guillobel était fondé sur le besoin de créer un lieu de culture et de formation artistique, scientifique et industrielle dans la ville. Deux des bâtiments étaient voués spécifiquement à la formation professionnelle : l'un à la jeunesse blanche et l'autre à celle métisse et noire. Ce projet de Francisco Guillobel reste largement inexploité²⁶⁸, même s'il ne s'agit pas ici de proposer une analyse détaillée de celui-ci, les idées de Guillobel montrent par la distinction entre les formations accordées aux jeunes brésiliens selon leur appartenance ethnoculturelle qu'une nouvelle étape dans les dynamiques sociales liées aux concepts de « race » se développe en ce début de XIX^e siècle. Guillobel précise les objectifs de la formation d'une jeunesse « nègre et métisse afin qu'un jour elle devienne digne d'être incorporée à la Nation et former ainsi une corporation utile à soi-même et à l'État²⁶⁹ ». Cette mention d'une corporation utile à la nation met en avant la distinction entre les deux types d'ouvriers artisans. Il nous semble néanmoins étrange que dans un pays, mû par la main-d'œuvre esclavagisée, cette notion d'utilité soit mise en avant comme un projet de formation pour les populations d'origine africaine. Guillobel s'adresse-t-il ici à une jeunesse noire libre ? Ce sont des questions qui restent à explorer autour de ce projet.

En guise de conclusion, si les marqueurs de race semblent assez occultés dans les dynamiques des milieux artistiques/artisanaux coloniaux et dans les premières années du XIX^e siècle, en tout cas dans les études sur la mise en place des arts académiques et leurs rapports avec les pratiques artistiques coloniales, élaborées en grande partie par des artistes/artisans noirs²⁷⁰, l'œuvre de Debret est très explicite sur les relations entretenues entre les maîtres artisans blancs et les ouvriers noirs dans les estampes lithographiques de son œuvre *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*²⁷¹. La représentation du travail urbain est amplement présente dans le thème brésilien développé par Debret, le personnage noir étant celui qui bénéficie de plus de représentations autour de ce sujet.

son père. Il travaille par la suite à l'Hôtel des Monnaies à Lisbonne et arrive à Rio de Janeiro en 1810 pour assumer les fonctions dans la même institution au nouveau siège de la couronne. Il est le père de l'ingénieur, cartographe et dessinateur Joaquim Cândido Guillobel. Cf. Teresa Sequeira-Santos, « Belas-Artes vs Ciências, Artes e Ofícios. Ideias para uma Academia Brasileira durante a permanência da corte portuguesa no Brasil », *ARTE TEORIA*, n. 16-17, Lisbonne, Faculdade de Belas Artes, 2014, pp. 21-23.

²⁶⁸ Morales de los Rios cite ce projet de façon succincte dans son étude sur la colonie d'artistes français de 1816. Teresa Siqueira-Santos l'analyse d'après le manuscrit rédigé par de Francisco Augusto Guillobel, conservé dans les archives nationales brésiliennes. Voir Adolfo Morales de los Rios Filho, « O Sesquicentenário da Missão Artística Francesa – 1816-1866 », *Revista do IHGB*, vol. 272, Rio de Janeiro, 1966, p. 257. Teresa. Sequeira-Santos, *ibidem*, pp. 17-28.

²⁶⁹ Le manuscrit est intitulé « Páteo publico com hua Estatua Equestre de Bronze a qual [re]presentava o Principe Regente afim de celebrar e eternizar a sua [...] a felis chegada a esta terra do Ryo de Janeiro [sic] », cité par Teresa Sequeira-Santos, *ibidem*, p. 23.

²⁷⁰ Voir Alejandro de la Fuente, « Afro-Latin American Art », *op. cit.*, pp. 363-364. Anne Lafont, « How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 51, n. 1, Baltimore, John Hopkins University Press, 2017, pp. 89-113.

²⁷¹ Jean-Baptiste Debret, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, 3 tomes, Paris, Firmin Didot, 1834, 1835 et 1839.

Les deux estampes lithographiques très connues de l'artiste qui versent dans le thème de l'atelier de l'artisan à Rio de Janeiro mettent en lumière la différenciation de traitement du sujet entre l'atelier du maître blanc, représenté généralement comme étant un Portugais, et les ateliers des maîtres noirs, indéfinis sur leur appartenance ethnique et culturelle (Africain, métis, Noir né au Brésil, entre autres), identifiés uniquement par leur statut d'affranchis.

À titre de brève illustration, l'estampe de *La Boutique du cordonnier* (figs. 6 et 7)²⁷², parue dans le deuxième tome (1835) de l'œuvre, représente l'intérieur d'un atelier de cordonnier à Rio de Janeiro dans lequel figurent six personnages : les trois travailleurs noirs, le maître portugais, un personnage féminin métis qui allaite. Dans le récit qui accompagne l'estampe, Debret se réfère aux nouvelles habitudes de consommation des chaussures, ce qui est étonnant pour l'artiste français en raison du fait que la quasi-totalité de la population marche pieds nus. Il indique également que dans ce changement d'habitudes, il y a une « anglophilie » parmi les membres des élites portugaises récemment installées dans la ville qui préfèrent faire venir leurs chaussures de Londres. Laissons de côté ces questions autour des changements dans la façon de s'habiller, évoquées par l'artiste, afin de nous concentrer sur le développement exponentiel de l'activité à partir du moment où Rio de Janeiro devient la capitale d'un royaume, en montrant l'ouverture de plusieurs boutiques ateliers par des étrangers, notamment des Français et des Allemands. Debret cite également qu'à cette époque où il y a une augmentation dans la consommation des chaussures à Rio de Janeiro, les ouvriers noirs et métis rivalisent avec les anciens maîtres. Dans ces nouvelles dispositions, plusieurs boutiques appartenant à des « gens de couleur » sont présentes à Rio de Janeiro, celles-ci montrent une grande variété de chaussures de très grande qualité²⁷³.

Or, on constate que la mise en images de ces observations textuelles de Debret ne met pas en avant les ateliers spécialisés des maîtres noirs. En effet, l'observation des aquarelles à l'origine des matrices des estampes fabriquées pour composer l'œuvre de Debret²⁷⁴ montre que les établissements commerciaux et boutiques ateliers sont les formes les plus répandues d'atelier à Rio de Janeiro. Les compositions qui représentent les boutiques ateliers montrent une réitération thématique quelque peu différente de la rivalité commerciale évoquée dans le récit sur la boutique du cordonnier. En effet, il y a une prédominance dans la disposition des personnages qui suppose un maître blanc, généralement identifié comme Portugais dans le texte, et les esclaves ouvriers, la majorité des clients sont également des personnages noirs²⁷⁵. La seule qui échappe à cette structure, c'est la boutique des barbiers. Le récit textuel qui accompagne l'estampe indique la variété des services proposés par cet établissement. L'estampe de la *Boutique de barbiers* (fig. 8)²⁷⁶ apparaît sur la même page de celle des *Barbiers ambulants*,

²⁷² Jean-Baptiste Debret ; Pauline de Portes, *Boutique de cordonnier*, lith., n&b, 32,2 × 47,2 cm, imprimeries Thierry & frères, Engelmann & Cie, pl. 30. Pauline de Portes a probablement dessiné les ornements végétaux de la frise, coll. Pinacoteca do Estado de São Paulo, version numérique Bi. Version colorée à main dans l'imprimerie de fabrication, collection *Itaú Cultural*, localisation numérique *Wikimedia Commons*.

²⁷³ Julio Bandeira, Pedro Corrêa Lago, *Debret e o Brasil, obra completa*, Rio de Janeiro, Capivara, 2009, p. 194.

²⁷⁴ *Ibidem*, pp. 190 ; 192-198.

²⁷⁵ Cf. les aquarelles : Le Marchand de tabac ; La Boutique d'apothicaire (celle-ci ne fait pas partie de l'œuvre lithographiée) ; Boutique de *carne seca* ; Boutique de cordonnier ; Boutique de charcuterie, Boutique de boulanger, Boutique de barbier, Quitandeiras de diversas qualidades (celle-ci ne fait pas partie de l'œuvre lithographiée). Julio Bandeira, Pedro Corrêa Lago, *ibidem*.

²⁷⁶ Jean-Baptiste Debret ; *Barbiers ambulants et Boutique de barbiers*, lith., n&b, 47,3 × 32,5 cm, imprimeries Thierry & frères, Engelmann & Cie, pls. 11 et 12, coll. Pinacoteca do Estado de São Paulo, localisation numérique Bi.

justement la fonction des ambulants est bien plus fréquente lorsqu'il s'agit de représenter les services des artisans et des ouvriers noirs²⁷⁷.

Dans la description de l'estampe de l'atelier des cordonniers, Debret explique que la scène représente le châtement d'un esclave ouvrier par son maître portugais. L'épouse « mulâtresse » prend un plaisir en voyant la brutalisation de l'esclave, les deux autres travailleurs sont identifiés comme des ouvriers journaliers. Du point de vue visuel, les attributs d'identification des personnages noirs représentés en tant qu'ouvriers ne montrent pas de différenciation pour inférer leur statut. On ne peut donc pas préciser si les journaliers, sont *escravos de ganho*, esclaves loués ou affranchis²⁷⁸. La disposition triangulaire dans le placement des personnages dans la composition met en avant l'aspect hiérarchique que suppose le travail dans ce type d'établissement. Dans l'estampe de la boutique des barbiers, les deux personnages noirs sont présentés textuellement comme des affranchis. Cette brève description des deux lithographies, dont les aspects concernant la représentation du travail de l'individu noir, soit-il captif, affranchi ou libre, fonde la réflexion sur ce qui n'est pas visible, et reste encore à être clarifiée davantage, dans le travail des artisans à Rio de Janeiro dans ces périodes. Les aspects visuels tels qu'ils ont été développés corroborent en quelque sorte l'idée générale du manque de spécialisation des maîtres noirs.

²⁷⁷ Ces questions seront dans le chapitre VI.

²⁷⁸ Julio Bandeira, Pedro Corrêa Lago, *op. cit.*, p. 194.

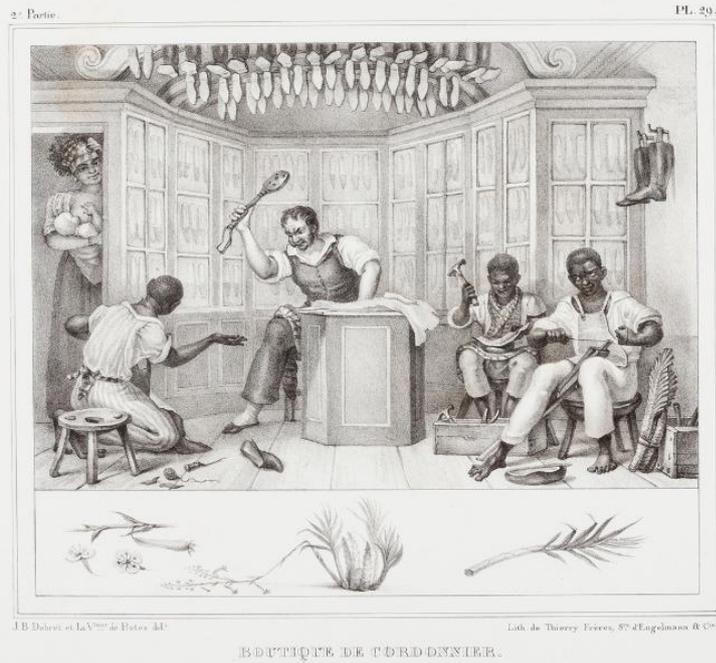


Figure 6 – Jean-Baptiste Debret, Boutique du cordonnier, 1835



Figure 7 – Jean-Baptiste Debret, Boutique du cordonnier, estampe colorée à la main, 1835

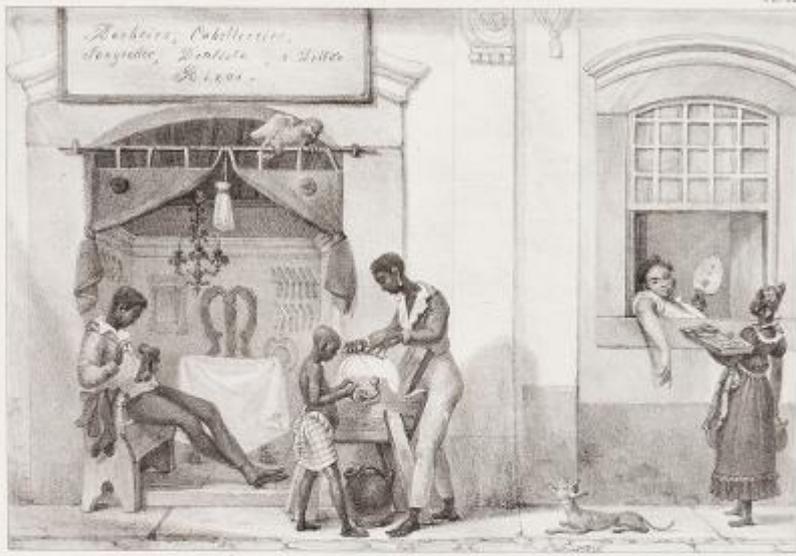
PL. 11.

PL. 11.



LES BARBIERS AMBULANS.

PL. 12.



BOUTIQUE DE BARBIERS.

Figure 8 – Jean-Baptiste Debret, Les Barbiers ambulants, Boutique de barbiers, 1835

CONCLUSION DU PREMIER CHAPITRE

L'analyse proposée dans ce chapitre a montré qu'il existe un double mouvement dans la transition des milieux artistiques de Rio de Janeiro, d'une prédominance des arts sacrés d'esthétique baroque, dont la pratique artistique est fortement attachée aux structures des ateliers artisanaux, vers la sécularisation de la pratique artistique. Ce processus tient comme marqueur essentiel l'arrivée de la Couronne portugaise en 1808, qui, en bouleversant les rapports politiques et sociaux entre la colonie américaine et la métropole, amorce la métamorphose sociale et culturelle profonde de cette société. L'objectif dans la réalisation de ce large panorama des arts et métiers à Rio de Janeiro avait pour objectif de discuter, à partir d'une perspective critique, la place majeure que tient l'institution esclavagiste dans ce mouvement de libéralisation des arts. En effet, l'association effectuée entre la figure de l'artisan/artiste et celle du captif ou de l'individu d'origine africaine (libre ou affranchi), tout au long de la période coloniale, n'est pas sans conséquence sur le renouvellement des milieux artistiques dans la ville.

La limite temporelle de l'analyse proposée, c'est-à-dire les discussions pour la création d'une école des arts et métiers à Rio de Janeiro (1815-1816) indique un horizon qui se dessine progressivement, celui de l'élaboration de la culture et des arts nationaux qui accompagnera le processus d'émancipation du Brésil. Il convient de rappeler que même si la colonie d'artistes français, la « Mission artistique de 1816 », arrive au Brésil pendant la période des Royaumes unis du Portugal, du Brésil et des Algarves (1815-1821), la fondation effective de l'Académie des Beaux-Arts en 1820, et l'ouverture de ses portes en 1826, c'est-à-dire déjà durant la première phase de l'Empire du Brésil (1822-1831) mène à des changements substantiels dans le projet initial. En effet, le cas spécifique des sociétés sud-américaines dans ces premières décennies du XIX^e siècle, qui vivent les moments d'élaboration des leurs États nationaux et indépendants, les académies et les écoles d'arts se déploient en tant que modèle civilisateur²⁷⁹, d'où la place considérable que l'on accorde aux artistes européens, notamment des Français et des Italiens, dans la mise en place des arts nationaux.

Dans les positions sociales occupées par les acteurs européens qui séjournent ou immigrent vers ces anciennes sociétés coloniales, on peut constater leurs démarches comme un symptôme des changements des mentalités qui s'opèrent dans ces sociétés²⁸⁰. De plus, l'Europe, principalement la France pour le cas brésilien, en tant que pôle irradiateur de l'hégémonie culturelle en ce qui concerne l'idée du plus haut degré civilisationnel²⁸¹ s'accorde bien avec les nouvelles dispositions des anciennes élites coloniales qui modifient, elles aussi, leur statut. En devenant les élites culturelles, politiques et économiques, notamment urbaines, d'un État-nation, elles s'investissent de la fonction de construire leur version de l'histoire culturelle et sociale de la nation. Ces tendances s'expriment sur les domaines des arts qui, de plus, sont marqués également par

²⁷⁹ Sonia Gomes Pereira, « O ateliê como espaço de ensino e construção de práticas artísticas », in Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosângela de Jesus Silva (dirs.), *Oitocentos: o ateliê do artista*, vol. IV, Rio de Janeiro, CEFET/RJ, 2017, p. 300.

²⁸⁰ À l'instar de l'analyse de Valéria Alves Esteves Lima : « Si l'on refuse de considérer ce mouvement comme l'imposition d'une culture sur une autre, on ne peut examiner les conséquences de la présence des Français que si on les entend comme le résultat d'une opération sociale complexe. » Valéria Alves Esteves Lima, « "Mon digne successeur et ami" : Debret, Porto-Alegre et l'invention d'un héritage », *Brésil(s)*, n. 10, [En ligne], 2016, p. 9.

²⁸¹ L'idée de supériorité technique comme synonyme de supériorité culturelle (civilisationnelle) ce qui mène un individu à s'octroyer le rôle de guide, voir Reinhart Koselleck, *Le Futur passé : contributions à la sémantique des temps historiques*, op. cit., p. 371.

un caractère libéral. En effet, il convient de souligner que dans les sociétés européennes, principalement en France et en Grande-Bretagne, les processus d'industrialisation se reflètent dans les milieux des arts en modifiant l'accès à l'œuvre artistique, mais surtout en créant une offre plus diversifiée des biens culturels, censée répondre aux diverses classes socio-économiques qui résultent des processus d'industrialisation et de modernisation de ces sociétés.

Ces tendances multiples dans les domaines des arts et de la culture traversent les anciens espaces coloniaux de l'Amérique latine en instaurant de nouveaux symboles artistiques et culturels. Le cas du système académique est intéressant dans la mesure où il se pose comme le garant de la libération des restrictions et des carcans hérités de la société coloniale, par le biais de l'« actualisation et l'incorporation [des arts locaux] dans les canons artistiques du monde civilisé²⁸² ». En somme, la mise en place du système académique au Brésil se construit comme un projet d'avenir paradoxal. En premier lieu, il s'agissait d'aller à contresens des inclinations d'une société plus tournée vers la littérature, la musique ainsi qu'une appréciation plus marquée envers les formes architecturales et scénographiques des arts, toutes ces formes artistiques étant trop attachées à la culture et aux arts exprimés pendant la période coloniale. En deuxième lieu, l'Académie se donne la difficile tâche de changer la perception sociale des arts manuels et mécaniques, fortement associés au travail des captifs, en procédant à une dissociation de ces formes artistiques de l'esclavage en lui-même²⁸³.

Les rapports entre les arts et l'esclavage expriment à un niveau particulier dans la société brésilienne les tendances globales du passage des arts mécaniques vers les arts libéraux. Toutefois, ce passage est lent et progressif, il commence bien par le développement de la formation artistique institutionnelle, mais aussi celle des métiers, notamment dans une période d'émergence des arts appliqués, aux fondements de l'enseignement artistique et technique, l'ancêtre du design. Toutefois, il serait illusoire de penser que les perceptions sociales et les mentalités vis-à-vis de la figure de l'artiste aient si profondément changé, dans un espace de temps court, notamment entre l'arrivée de la Couronne portugaise (1808) et la concrétisation du projet académique. Celui-ci est symbolisé par la consolidation de l'Académie impériale des Beaux-Arts comme une institution pérenne de l'Empire, vers les années 1840. Surtout si l'on retient que dans cette même période, le Brésil entame une déportation massive d'Africains qui seront asservis dans les différentes sociétés non seulement de l'Empire mais des Amériques, ce qui mène à une augmentation importante de la population captive dans le territoire brésilien, principalement dans les villes.

Il nous paraît donc que le discours et la fabrication de la figure de l'artiste académicien, qui pratique des arts « érudits », l'expression la plus haute de la pensée d'une société civilisée, font partie de cet écran de fumée que les nouvelles élites culturelles (les anciennes élites coloniales) élaborent pour se cacher à elles-mêmes un manque effectif de rupture culturelle et artistique par rapport à la société coloniale. Ainsi, dans ces délires artistiques et littéraires tentés par les figures des Indiens gentilshommes et des Portugais héroïques dans une nature sublime et édénique, les matrices de la culture et de la population brésilienne selon ces discours, ces penseurs de la nation occultent la réalité précaire des artistes en général, principalement celles des artisans. Comme une forme inconsciente, il nous semble donc que Porto-Alegre, en mettant en avant l'artiste noir

²⁸² Sonia Gomes Pereira, « O ateliê como espaço de ensino e construção de práticas artísticas », *op. cit.*

²⁸³ « [...] comme un projet d'avenir, [la fondation de l'Académie] elle se plaçait à contresens d'une société plus attachée à la littérature et à la musique, marquée par l'esclavage et le discrédit du travail manuel - elle avait besoin encore de construire dans les arts plastiques le passage [des arts mécaniques] à [ceux] libéraux. » Sonia Gomes Pereira, « O ateliê ... », *ibidem*.

(éventuellement esclave), fait plutôt un discours pour l'artiste du futur plutôt que celui du présent ou du passé, lorsqu'il invente une école artistique dans un Rio de Janeiro colonial, tandis que tout probablement à l'extérieur de l'IHGB, les esclaves gagne-deniers occupent l'écrasante majorité des espaces de travail de la ville, y compris dans les ateliers artisanaux qui continuent de fonctionner comme durant la période coloniale. Le prochain chapitre, en proposant donc l'analyse de l'émergence de la figure de l'artiste académique, propose un débat sur cette création des milieux des arts, fondée sur un leurre, celui de la rupture avec les pratiques coloniales et leur idéalisation.

Chapitre 2 – La figure de l’artiste académique dans la formation des milieux artistiques nationaux à partir de l’exposition des travaux des élèves à l’AIBA (1829)

*Somos devolvidos então a um simples jogo de meninos pobres, movidos por um entusiasmo fugaz*²⁸⁴.

Nessa época uma prodigiosa revolução se verificou nas ideias do povo brasileiro; os pintores, que não eram até então apreciados, foram admitidos nas sociedades mais brillantes; gozam agora da estima e da consideração geral. O imperador manda parar sua carruagem na rua para conversar com pintores; um deles, deixando cair o pinceau num momento de inspiration, o Imperador se abaixou, ergueu-o e o devolheu. Finalmente as belas artes se introduzem no seio das famílias e raras são hoje aquelas em que o desenho e a música não entrem no programa da educação das crianças²⁸⁵.

Dans le récit mémoriel de sa jeunesse artistique, l’artiste brésilien Manuel de Araújo Porto-Alegre revient au premier événement majeur des beaux-arts dans l’Empire du Brésil, l’exposition des travaux des élèves qui eut lieu en 1829. Cet extrait met en lumière la nouvelle place accordée aux artistes peintres qui jusqu’alors n’étaient pas reconnus de la société brésilienne. Porto-Alegre aborde cette nouvelle perception sociale de l’artiste à travers le terme d’une révolution qui s’empara du peuple brésilien. Celui-ci montrait désormais un goût pour les beaux-arts, le dessin et la musique et aucune famille ne se privait d’introduire ces pratiques artistiques dans le programme d’éducation des enfants.

Même si le nom de l’Académie des beaux-arts n’est pas cité de façon directe, il va de soi que cette nouvelle place sociale de l’artiste est étroitement en rapport avec le programme qui a trait à la mise en place de la formation académique. La scène de l’empereur qui fait arrêter son carrosse pour ramasser le pinceau qu’un artiste, pris d’un élan d’inspiration, laissa tomber aux pieds de l’illustre personnage fonctionne comme une allégorie de la légitimation de la pratique artistique dans cette société, qui restera à la

²⁸⁴ Nous traduisons toutes les citations du portugais. « On en revient alors à un simple jeu de garçons pauvres, animés par un enthousiasme fugace. » Rodrigo Naves, « Debret, o Neoclassicismo e a escravidão », in *A forma difícil. Ensaios sobre a arte brasileira*, São Paulo, Ática, 1996, pp. 43-44.

²⁸⁵ « À cette époque, une prodigieuse révolution eut lieu dans les idées du peuple brésilien ; les peintres, jusqu’alors peu appréciés, furent admis dans les sociétés les plus brillantes ; ils jouissent désormais de l’estime et de la considération générales. L’Empereur fit arrêter son charriage dans la rue pour converser avec les peintres ; l’un d’eux laissa tomber son pinceau dans un moment d’inspiration, l’Empereur se baissa, se releva en le rendant. Les beaux-arts s’introduisent enfin au sein des familles, et rares sont celles aujourd’hui où le dessin et la musique n’entrent pas dans le programme d’éducation des enfants. » Manuel de Araújo Porto-Alegre, « Academia de Belas Artes. Exposição Pública do ano de 1849 », 1849 cité par Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político para as artes no Brasil*, mémoire de recherche, Histoire de l’art, Campinas, UNICAMP, p. 133.

charge de l'institution impériale récemment ouverte lors de la jeunesse de Porto-Alegre. L'événement se serait réellement passé, l'artiste aurait laissé tomber son pinceau lors de la réalisation d'un portrait de l'empereur, qui sort de sa pose pour le ramasser par terre et le restituer à l'artiste²⁸⁶. En revanche, la fabrication mémorielle de Porto-Alegre déplace la scène intime de l'atelier vers l'espace public de Rio de Janeiro aux yeux de tous, de la société qui suivra le comportement de l'empereur, en validant ainsi la nouvelle place sociale de l'artiste. La tonalité romantique se déploie en une sorte d'aura de l'artiste qui, par son travail mental très supérieur (l'inspiration), mérite les louanges de toute la société, y compris de la strate la plus haute dans la hiérarchie sociale, l'empereur lui-même.

Cette allégorie du nouvel artiste brésilien, créée par Porto-Alegre, semble réitérer dans sa construction imaginaire les leçons léguées par son maître, Jean-Baptiste Debret. L'héritage imaginé par Debret s'ancrait sur les apports des artistes européens, notamment les Français, dont la diffusion de l'expérience « citoyenne » et civilisée²⁸⁷ serait d'importance capitale pour le développement des arts (archaïques) brésiliens. Porto-Alegre, en tant que disciple le plus proche de Debret, serait le dépositaire de cet effort pour la modernisation du système d'art brésilien²⁸⁸, les cadres desquels Porto-Alegre s'affranchit une fois devenu le premier directeur brésilien de l'institution dans les années 1850²⁸⁹. Toutefois, la mise en lumière dans ce chapitre est largement antérieure à ce moment d'émancipation du disciple brésilien vis-à-vis du maître français. En effet, cette période est celle encore où le jeune Porto-Alegre, ainsi que d'autres jeunes brésiliens comme Frederico Briggs et Lopes de Barros, pour ne citer que ceux qui nous intéressent directement dans cette recherche, forment le premier groupe d'élèves à l'AIBA.

Dans l'historiographie de l'Académie des beaux-arts lors des premières années après l'ouverture des portes, il est incontestable que Debret assume le rôle émergent de la figure de l'artiste académicien qui pratique dans cette société. Un peintre d'histoire, membre de la « Mission française » qui arrive à Rio de Janeiro en 1816, Debret est plus qu'un artiste étranger parmi tant d'autres à l'intérieur de l'ensemble visuel appelé l'iconographie des voyageurs. Son séjour de quinze ans dans la ville, son investissement comme maître des classes de peinture d'histoire, dont les expositions des travaux d'élèves de 1829 et 1830 ne sont que la partie visible de son action pédagogique, ainsi que son engagement envers les arts brésiliens l'attachent profondément à l'histoire des arts dans ce pays, voire davantage qu'aux arts français. Dans ceux-ci, il est à peine connu hors les

²⁸⁶ Valéria Lima se réfère à la lettre de Porto-Alegre au sénateur Soledade, dans laquelle l'artiste raconte la scène. Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político ... op. cit.*

²⁸⁷ Valéria Alves Esteves Lima, « "Mon digne successeur et ami" : Debret, Porto-Alegre et l'invention d'un héritage », *op. cit., passim.*

²⁸⁸ Carlos Zilio, « As batalhas de Araújo Porto Alegre », *ARS*, v. 13, n. 26, [En ligne], 2015, pp. 105-6.

²⁸⁹ Valéria Alves Esteves Lima, « "Mon digne successeur et ami" ... », *ibidem*, p. 6.

études *brésilianistes*, malgré ces cinq toiles pour le projet de la politique visuelle napoléonienne menée par Vivant Denon²⁹⁰ (Chalon-sur-Saône, 1747 – Paris, 1825)²⁹¹.

Cette place particulière dans les arts brésiliens de la première moitié du XIX^e siècle, Debret la doit au constat précoce que le système artistique tel qu'il le connaissait en France, par sa proximité avec Jacques-Louis David, son maître et parent, ainsi que par la place mineure qu'il occupa comme peintre d'histoire dans la période napoléonienne ; ne pourrait jamais être implanté au Brésil²⁹². D'après Rodrigo Naves, Debret comprit relativement tôt que les aspects formels du néo-classicisme français ne sauraient être intégrés par une « réalité étrange à ses présupposés » :

A menção ao ideário neoclássico não indica algo a ser alcançado, estabelecendo antes um contraste irônico. No Brasil, seria preciso encontrar uma forma que revelasse de maneira verossímil uma realidade em tudo diversa da situação da França revolucionária. Idealidades formais não saberiam lidar com uma realidade totalmente estranha a seus pressupostos. [...] Jean-Baptiste Debret foi o primeiro pintor a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à representação da realidade brasileira²⁹³.

Cette suggestion de Debret pour l'élaboration d'un art ayant les critères formels propres à la réalité brésilienne est parfois interprétée comme le résultat de la déception profonde que ressentit l'artiste français lorsqu'il découvrit la situation de retard des arts dans le nouveau siège de la Couronne portugaise²⁹⁴. Cette déception l'aurait mené à créer l'autre facette de l'œuvre courtisane de Debret figurant la Couronne portugaise à Rio de Janeiro, c'est-à-dire celle avec les aquarelles ayant pour thème des scènes urbaines de la ville. Finalement ces œuvres sont celles qui font passer Debret à la postérité dans l'histoire des arts brésiliens du XIX^e siècle. Dans cette lecture, Debret est

[...] o filho da revolução, que tem o seu olhar tanto voltado para o povo quanto para a Corte, e passa a dar vida ao universo cotidiano e ao espaço desconhecido da rua, por meio dos quais ele destila uma crítica mordaz aos próprios códigos da representação social que usa também para figurar o universo cortesão²⁹⁵.

²⁹⁰ Dominique de Vivant Denon est un intellectuel, diplomate et graveur français qui s'illustre par l'organisation du Musée central des arts, le futur musée du Louvre, ensuite, lors des campagnes napoléoniennes, les pièces pillées enrichissent la collection de ce musée qui devient en 1803, le Musée de Napoléon. En tant que son premier directeur, Vivant Denon n'est pas uniquement engagé dans l'acquisition de nouvelles pièces, mais aussi aux commandes officielles pour l'élaboration de la politique visuelle napoléonienne. Alain Galoin, « Vivant Denon (1745-1825), du Museum central des Arts au Musée Napoléon », *Histoire par l'image* [en ligne], s. a. Barthélemy Jobert et Pascal Torrès, « Le baron Dominique Vivant Denon », *Histoire par l'image* [en ligne], s. a. Voir également *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*, catalogue de l'exposition, Paris, RMN, 1999.

²⁹¹ Valéria Alves Esteves Lima, *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2017, pp. 77-87.

²⁹² Rodrigo Naves, « Debret, o Neoclassicismo e a escravidão », *op. cit.*, p. 44.

²⁹³ « La mention de l'idéologie néoclassique n'indique pas quelque chose à réaliser, mais établit plutôt un contraste ironique. Au Brésil, il faudrait trouver une forme qui révélerait de manière crédible une réalité totalement différente de la situation de la France révolutionnaire. Les idéologies formelles ne sauraient comment faire face à une réalité totalement étrangère à leurs présupposés. [...] Jean-Baptiste Debret a été le premier peintre à réaliser ce qui était faux et trompeur en appliquant simplement un système formel préétabli – le néo-classicisme, par exemple – à la représentation de la réalité brésilienne. » Rodrigo Naves, *ibidem*.

²⁹⁴ Voir Jacques Leenhardt, « Jean-Baptiste Debret: um pintor francês no Brasil imperial », in Jacques Leenhardt (dir.), *A Construção Francesa do Brasil*, São Paulo, Hucitec, 2008, pp. 25-77.

²⁹⁵ « [...] le fils de la révolution, qui a le regard tourné autant vers le peuple que vers la Cour, et commence à donner vie à l'univers quotidien et à l'espace inconnu de la rue, à travers lequel il distille une critique

Ce « jeu de garçons pauvres mus par un enthousiasme fugace²⁹⁶ », qui se manifeste dans la culture rustique et archaïque du Brésil d'après la perception de Debret serait en fait aux racines de la réalisation de ses scènes de rue. Ces partis pris interprétatifs sur l'œuvre et sur la pratique de Debret instaurent l'idée d'un processus qui vise à combattre l'héritage colonial qu'« à en croire cette version²⁹⁷, la culture française, à caractère libéral, et nourrie de la Révolution, implanta au Brésil un modèle de civilisation indépendante et moderne, débarrassée des vestiges poussiéreux des institutions portugaises²⁹⁸ ». Comme mentionnée dans l'introduction à cette partie, l'intention n'est pas de revenir à ce débat qui a fait couler beaucoup d'encre dans l'historiographie de l'art brésilien sur les apports supposés « positifs ou négatifs » de la « Mission française », les négatifs concernant un obstacle à la suite naturelle des formes artistiques exprimées pendant la période coloniale.

Les perspectives analytiques²⁹⁹ qui versent sur le rôle joué par Debret dans le processus de modernisation des arts, de la formation et de la pratique artistique à Rio de Janeiro comme une forme de stratégie politique et d'action individuelle au sein de son projet artistique se présentent comme plus enrichissantes pour les enjeux de notre problématique de recherche. En d'autres termes, il s'agit de dépasser cette perspective polarisée entre les apports de la « Mission française » et l'héritage des arts coloniaux vers la compréhension du phénomène en tant qu'imbrication des positionnements sociaux et artistiques dans l'espace en pleine transformation qu'est celui des milieux artistiques à Rio de Janeiro durant la première moitié du XIX^e siècle. À ce titre, les démarches de Debret, qui vise à laisser son empreinte individuelle en tant qu'acteur capital pour le progrès des arts au Brésil, s'instaurent dans un jeu dialectique. Ses ambitions et ses démarches personnelles entretiennent des rapports (de force, maintes fois) non seulement avec celles des acteurs locaux, mais également avec les membres de la colonie française, notamment l'autre figure majeure de l'artiste académicien parmi les membres de la « Mission artistique », le peintre paysagiste Nicolas-Antoine Taunay. Cette perspective met ainsi en lumière la porosité du milieu artistique exigu de Rio de Janeiro, qui est pourtant traversé par une multiplicité des tendances dans une période qui montre l'amorce du cosmopolitisme de cette ville importante dans le monde atlantique pour tant de raisons politiques et économiques qui ne seront pas évoquées ici.

En revenant au récit de Porto-Alegre, une interrogation émerge, celle de la raison pour laquelle les artistes n'étaient pas appréciés dans cette société. La question est évidemment rhétorique étant donné que, dans le premier chapitre, on a pris contact avec l'autre figure de l'artiste/artisan tout au long de la période coloniale, qui dans une grande majorité des cas avait le statut de captif. Toutefois, cet énoncé de Porto-Alegre suppose une situation qui est hors-champ dans la réminiscence de la période où il était élève à l'Académie. Ce qui n'est pas visible dans une focalisation univoque sur les premières années de la mise en place du projet académique ainsi que celle sur les artistes étrangers, c'est l'existence d'un milieu artistique en place relativement dynamique. Probablement,

cinglante des codes mêmes de la représentation sociale qu'il utilise aussi pour figurer l'univers courtois. » Jacques Leenhardt, « Jean-Baptiste Debret : um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. », *Sociologia & Antropologia*, vol. 3, n. 6, [En ligne], 2013, p. 511.

²⁹⁶ Rodrigo Naves, *op. cit.*, p. 43-44.

²⁹⁷ Voir l'analyse de Leticia Squeff « Revendo a Missão Francesa: A Missão Artística de 1816, de Afonso d'Escragolle Taunay », *op. cit.*

²⁹⁸ Luciano Migliaccio, « Les Muses de Tijuca : Portugais et Français à Rio de Janeiro », *op. cit.*, p. 2.

²⁹⁹ Voir les différents travaux de Valéria Alves Esteves Lima cités dans cette recherche. Pour l'idée de modernisation, voir Luciano Migliaccio, « O Século XIX. », in *Arte do Século XIX*. Catalogue de l'exposition *Mostra do Redescobrimento*, *op. cit.*

les artistes français et d'autres étrangers³⁰⁰ en arrivant à Rio de Janeiro ont dû se rendre à la promenade publique (*passeio público*) de la ville, construite sous la gouvernance du vice-roi Luís de Vasconcelos e Souza (*fig. 5*) et ouverte au public en 1783. Dans les pavillons, six vues de la ville peintes par l'artiste afro-brésilien Leandro Joaquim décoraient « les murs incrustés de coquillages et de plumes ». Les paysages de la ville, peints dans un format ovale, mettent en scène « les principales activités économiques et les productions agricoles brésiliennes : la culture du cacao, de la canne à sucre, du tabac, de l'indigo et du riz ; la pêche à la baleine (*fig. 28*) alors très pratiquée dans la baie de Guanabara, sans oublier les festivités (*fig. 3*) et les commémorations militaires³⁰¹ ». On voit donc l'émergence dans cette exposition des paysages urbains de la ville dans un espace voué à la jouissance une nouvelle étape de la politique visuelle coloniale. Comme évoquée auparavant, elle est fondée sur la double visualité, iconographique et sociale, qui dans ses dimensions politiques cherche à rendre visible les richesses de l'Amérique portugaise par le biais des biens tropicaux qui y sont cultivés, les services urbains de sa capitale, ainsi que la mise en avant du recours à la main-d'œuvre captive, une projection dans l'économie atlantique de l'Empire portugais. Il s'agit là du premier ensemble de peintures urbaines à but de propagande dans l'Amérique latine³⁰². Ces mêmes artistes étrangers achetèrent vraisemblablement les petites « cartes postales de huit à douze centimètres³⁰³ » avec les figurines mettant en scène les types sociaux du Royaume du Brésil, produites par l'ingénieur militaire portugais Joaquim Cândido Guillobel³⁰⁴. Quelques-uns de ces artistes auraient tiré leur inspiration de ces compositions, notamment Debret lui-même³⁰⁵ ; d'autres les auraient copiées en les insérant dans les vues urbaines de Rio de Janeiro³⁰⁶, comme le lieutenant anglais Henri Chamberlain³⁰⁷.

Les investissements sur les milieux des arts à Rio de Janeiro, entrepris par l'administration coloniale à la fin du XVIII^e siècle, montraient une démarche de transformation de la culture luso-brésilienne à l'aune des Lumières ibériques³⁰⁸. Ensuite, le transfert de la couronne apporte avec l'aristocratie portugaise les pratiques des arts érudits métropolitains, mais également populaires, notamment la représentation des types et des scènes urbaines, qui s'ancre dans une longue tradition visuelle portugaise³⁰⁹. Outre la réalisation d'une histoire des arts luso-brésiliens durant cette période, l'objectif développé dans ce chapitre est celui de mettre en perspective l'émergence de la figure de l'artiste académicien dans cette société parmi d'autres archétypes de l'artiste/artisan qui y sont déjà actifs. Autrement dit, à l'instar de cette tradition ibérique autour des types sociaux, à laquelle Briggs et Lopes de Barros s'attachent, l'analyse de la figure de l'artiste

³⁰⁰ Voir les descriptions de John Barrow, *Voyage to Cochinchina in the Years 1792 and 1793*, Londres, T. Cadell and W. Davies, 1806 ; Ferdinand Denis, *Brésil*, Paris, Firmin Didot Frères, 1837, citées par Luciano Migliaccio, « Les Muses de Tijuca : Portugais et Français à Rio de Janeiro », *op. cit.*, p. 3

³⁰¹ Luciano Migliaccio, « Les Muses de Tijuca... », *ibidem*.

³⁰² Luciano Migliaccio, « Les Muses de Tijuca... », *ibidem*. Gilberto Ferrez, *As cidades de Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII : álbum iconográfico comemorativo do bicentenário da transferência da sede do governo do Brasil*, Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1963.

³⁰³ Gilberto Ferrez, *O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*, São Paulo, Melhoramentos, 1957, p. 18.

³⁰⁴ Sur Guillobel, voir Eneida Maria Mercadante Sela, *Desvendando figurinhas: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel*, mémoire de recherche, Histoire sociale, Campinas, UNICAMP, 2001.

³⁰⁵ Rodrigo Naves, *op. cit.*, pp. 97-99.

³⁰⁶ Ronald Raminelli, « Vistas e paisagens: imagens do Rio de Janeiro colonial », *op. cit.*, p. 42.

³⁰⁷ Nous aborderons ces questions en troisième partie.

³⁰⁸ Luciano Migliaccio, « Les Muses de Tijuca... », *ibidem*, p. 3.

³⁰⁹ Voir Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *Figurinhas de branco e negro: Carlos Julião e o mundo colonial português*, São Paulo, thèse de doctorat, Histoire de l'art, São Paulo, USP, 2010. Voir l'analyse développée dans le chapitre VI.

académicien fonctionne dans notre proposition comme l'émergence d'un nouvel archétype parmi d'autres dans les milieux artistiques de Rio de Janeiro. Certes, cet archétype inaugure de nouvelles formes de sociabilité dans cet espace, puisqu'il se réfère à un groupe social spécifique, celui des artistes étrangers, notamment les Français, mais aussi les Portugais qui se sont associés au projet au début des années 1820. En revanche, étant donné que nous abordons cette étape de l'Histoire des arts brésiliens au XIX^e siècle à partir des imbrications de différents acteurs sur ce milieu, une autre figure émerge comme le double occulté de l'artiste académicien. La question qui se pose est celle de la définition de cet artiste. Serait-ce encore celle de l'artiste/artisan populaire d'origine africaine et ayant maintes fois le statut de captif ? Ou s'agit-il plutôt d'une nouvelle catégorie d'artistes, qui restent également dans l'ombre de l'omniprésence écrasante de la figure de l'artiste académicien ? Une omniprésence en tout cas qui se manifeste dans les perspectives analytiques sur la période.

L'analyse proposée dans ce chapitre ne perd pas pour autant de vue dans ses questionnements la problématique de cette recherche. Rappelons à ce sujet la volonté qui nous anime dans cette première partie de comprendre quelle est la place de la lithographie artistique brésilienne dans les arts visuels de cette période, principalement dans l'Histoire des arts à ce moment précis de la fondation de l'Académie. Dans une historiographie des arts brésiliens du XIX^e siècle plus « érudits », quelques considérations ponctuelles touchent au sujet de la lithographie, normalement comme une première étape dans l'histoire des reproductions mécaniques dans le pays, notamment pour introduire le sujet de la photographie et de son expansion à partir des années 1850³¹⁰. Ce type d'approche ponctuelle de la lithographie reproduit ainsi cet effacement de la technique en tant que langage artistique particulier, oblitérée par l'ampleur de l'invention de la photographie et son expansion rapide dans l'Empire du Brésil. Il contribue par ailleurs à l'idée de la lithographie perçue uniquement comme une technique intermédiaire et de passage entre deux mondes³¹¹, de même qu'entre deux régimes visuels distincts concernant la reproductibilité des images en général, celle des œuvres d'art en particulier³¹². La lithographie se confine donc dans un espace exigü de cinquante ans, de son invention qui remplace les méthodes traditionnelles de la gravure au bois ou au cuivre, aux modes de reproduction photomécaniques. On constate donc qu'elle est à son tour vite supplantée par celles-ci. Dans le cas spécifique de la lithographie brésilienne, la référence générale sur la gravure pendant la période coloniale ne mène pas à réellement comprendre l'ampleur du phénomène dans cette phase « pré-lithographique » brésilienne. Ainsi, la lithographie de la première moitié du XIX^e siècle se pose comme les fondements pour la création d'un « champ structuré par des images qui s'éparpillent par le quotidien du Brésilien (surtout celui appartenant à l'élite blanche) : les étiquettes des produits, les affiches, les journaux et les revues illustrés, les paysages et les feuilles volantes, les albums, les portraits³¹³ », un univers qui prépare l'avènement de la photographie.

Laissons pour l'instant cette idée répandue dans l'historiographie brésilienne qui suppose l'estampe lithographique comme objet de consommation des élites et des voyageurs, fortement contestée dans notre recherche. Retenons dans ce chapitre cette idée de la lithographie dans un élément qui est hors champ artistique, donc uniquement considérée comme une technique de reproduction d'images, ce qui justifierait l'absence d'études plus poussées dans l'historiographie de l'art des premières étapes du procédé au

³¹⁰ Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, p. 82.

³¹¹ Michel Melot, « Préface, La Révolution lithographique », in Jorge Sousa, *La Mémoire lithographique*, Paris, Arts et Métiers du Livre éditions, 1998, p. 11.

³¹² Voir la réflexion menée dans le chapitre V.

³¹³ Tadeu Chiarelli, *ibidem*.

Brésil. En effet, la lithographie serait l'affaire des historiens, puisqu'elle résulterait de ces « images sources », dépourvues de tout intérêt formel et artistique. Encore, la lithographie est une image négligée dans le domaine de l'histoire où le recours aux sources visuelles n'a dépassé que très récemment la focalisation sur la photographie, ce qui ouvre un large champ iconographique à découvrir³¹⁴. À cet état d'invisibilité de la lithographie s'ajoute l'idée tenace, bien qu'anachronique, de la technique comme expression d'un « art mineur », dans lequel le manque d'aboutissement technique avant la deuxième partie du XIX^e siècle ôterait toute valeur comme œuvre d'art. Il s'agit ici du point capital dont nous souhaitons débattre dans ce chapitre, c'est-à-dire cette notion même d'œuvre d'art mineure, cela à partir des deux figures archétypiques, celle de l'artiste académicien qui s'oppose à un artiste populaire en voie de formation dont il reste toujours à définir les contours.

2.1 La figure de l'artiste académicien dans la fondation de l'Académie des beaux-arts

La réflexion menée dans cette sous-partie propose d'appréhender l'émergence de la figure de l'artiste académique à travers un déplacement du focus analytique des actions d'un acteur individuel, Debret. L'importance de l'artiste français pour les arts brésiliens n'est plus à prouver. Toutefois, il semble plus enrichissant pour notre perspective de nous concentrer plutôt sur l'idée d'un réseau d'acteurs³¹⁵ qui sont investis dans la structuration d'une nouvelle forme des milieux artistiques locaux, Debret y compris. L'étude déployée dans le chapitre antérieur a montré que plusieurs événements sociaux et politiques rendent possible la création d'un nouveau milieu artistique, qui serait principalement marqué par deux faits majeurs du début du XIX^e siècle dans l'histoire du Brésil : le transfert de la Couronne portugaise vers Rio de Janeiro (1808) et l'émancipation politique du pays (1822). En ce qui concerne les milieux des arts, ces deux événements marquent l'amorce d'une nouvelle étape qui est celle de l'élaboration des arts nationaux. En revanche, ce n'est qu'avec cette perspective à la fois plurielle et non réductionniste³¹⁶ du phénomène autour de l'élaboration imaginaire de l'artiste brésilien que l'on peut appréhender la complexité sous-jacente à la sécularisation des arts brésiliens. En effet, l'observation des réseaux artistiques permet la mise en lumière de l'imbrication des discours, l'un qui se veut nouveau et moderne et l'autre qui porte plutôt sur une connaissance profonde des cadres matériels et imaginaires de cette société. Le premier est étroitement attaché à la mise en place du projet académique, tandis que le deuxième adapte les formes, les traditions et les pratiques locales héritées de la société coloniale aux nouveaux rapports de sociabilité. Bien évidemment, cette opposition entre modernité et tradition est plutôt fluide entre un pôle et l'autre, étant donné que plusieurs acteurs circulent entre ces espaces subjectifs, notamment Briggs lui-même. On entame cette analyse par l'aspect symbolique³¹⁷ signifié par cette élaboration des classes artistiques plutôt que par les formes matérielles qu'elles ont prises. Il serait intéressant de donner suite à cette étude en analysant également les microcommunautés artistiques de Rio de Janeiro à la même période dans des recherches futures.

³¹⁴ Ulpiano T. Bezerra de Meneses, « Fontes visuais, cultura visual, história visual... », *op. cit.*, p. 21.

³¹⁵ « The dominant tradition [sociology of art] takes the artist and artwork, rather than the network of cooperation, as central to the analysis of art as a social phenomenon. » Howard S. Becker, *op. cit.*, p. ix.

³¹⁶ Voir Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

³¹⁷ Nathalie Heinich, *ibidem*, pp. 15-16.

Ce déplacement épistémologique met au même niveau des artistes et des œuvres qui, à l'origine, seraient opposés, si l'on retenait des catégories telles que la valeur esthétique, l'aboutissement technique et le génie formel³¹⁸. Cette démarche est réalisée au profit de l'observation de tous ces acteurs invisibles ou invisibilisés qui œuvrent pour la production de l'objet artistique final, quelle qu'elle soit la forme et le support matériel de celui-ci³¹⁹. Ce choix se fonde sur l'idée que dans un territoire marqué par une forte tradition d'artistes ayant le statut d'esclave, leur disparition des ateliers et des espaces des productions artistiques, c'est-à-dire du pôle producteur, reste une situation à forte charge symbolique ; principalement si l'on pense à l'intensification de leur hypervisibilité dans l'autre pôle, celui de sujet de représentation. Outre la question de l'artiste au statut de captif, l'idée du travail collaboratif qui traverse notre recherche vise à rompre avec une projection imaginaire d'une quelconque existence vraisemblable ou réelle d'un artiste romantique, tel que les mémoires de Porto-Alegre l'évoquent alors même qu'il construit par là, dans ce discours énoncé à la fin des années 1840, le mythe de la figure de l'artiste académicien.

Cette mythification est d'autant plus importante, car Porto-Alegre, pour les domaines des arts, associé à d'autres acteurs comme le poète Domingos José de Gonçalves de Magalhães (Rio de Janeiro, 1811 – Rome, 1882)³²⁰ et des intellectuels connus comme le groupe de Paris sont engagés dans la construction d'un champ culturel et artistique brésilien. La génération intellectuelle de 1830, tels qu'ils restèrent connus dans l'histoire culturelle brésilienne, hérite de « l'incorporation de l'activité intellectuelle d'après les standards européens et traditionnels³²¹ » qui est la mouvance littéraire et culturelle de l'*Arcadismo*³²². La vague culturelle et artistique de 1830 voit dans la pratique littéraire une façon désintéressée de valoriser le pays par le biais de l'expression culturelle et artistique de la réalité locale, pourvu que celle-ci soit vue par le prisme idéalisant d'une nature idyllique habitée par la figure mythique de l'Indigène. Un imaginaire qui se consolide d'une façon très éloignée de la réalité tangible de la société brésilienne dans les années 1830, c'est-à-dire l'imposition de plus en plus visible d'un libéralisme conservateur fortement appuyé sur une représentation politique indirecte, la production esclavagiste et l'économie agro-exportatrice³²³. Porto-Alegre s'investit d'une difficile tâche par rapport à ses compagnons littéraires, puisqu'il s'agit dans son cas de mythifier également la figure de l'artiste, marquée par le préjugé vis-à-vis du travail manuel dans une société esclavagiste. Autrement dit, au contraire de l'activité littéraire qui a une place

³¹⁸ Howard S. Becker, *op. cit.*

³¹⁹ *Ibidem*, pp. 1-7.

³²⁰ Récemment formé en médecine, Gonçalves de Magalhães part en Europe en 1832 pour se perfectionner au métier, où il entre en contact avec l'esthétique du romantisme, notamment français. Il est considéré comme celui qui introduisit les idées romantiques dans la littérature brésilienne, notamment avec son œuvre poétique *Suspiros poéticos e saudades* (1836), un marqueur du Romantisme brésilien. L'œuvre est marquée par un fort anti-lusitanisme et une exaltation de la nature et de la culture brésiliennes, en accord avec les mentalités de la période des années 1830. Voir Massaud Moisés, *História da literatura brasileira: das origens ao Romantismo*, São Paulo, Cultrix, 2001, p. 328.

³²¹ Antônio Cândido, « Nacionalismo literário », in *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 2 (1836-1880), Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1981 [1^{re} éd. 1975], p. 9.

³²² Manifestation littéraire brésilienne fortement inspirée des arcades européennes, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, principalement dans la région de Minas Gerais (les villes d'exploitation minière). Il s'agit d'une rupture avec les formes littéraires du baroque et une approximation idéologique avec les idéaux illuministes français. Il y a les premiers signes d'un nativisme. Il s'agit d'un mouvement fortement associé à des dimensions politiques, notamment par la participation de certains des poètes des Arcades dans la tentative d'émancipation de la région, connue sous le nom de *Inconfidência Mineira* (1789). Voir Alfredo Bosi, *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994, pp. 55-60.

³²³ Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 199-200. Ces questions seront abordées dans le chapitre IV.

relativement acquise dans les goûts « érudits » des nouvelles élites nationales, celles des arts sont à métamorphoser à cause de l'association trop gênante avec la main-d'œuvre esclavagisée des artistes/artisans dans les milieux des arts coloniaux.

Les décennies de 1820 et 1830 sont celles de la constitution du groupe d'idéologues nationaux, censés élaborer les symboles de la nation. Il est curieux de remarquer à ce sujet que les premiers à penser la nation et sa culture artistique et littéraire, à la suite de l'émancipation politique, sont justement un groupe d'étrangers, principalement des Français qui, entre 1820 et 1830, développèrent un ensemble de propositions pour la création de la littérature et des arts brésiliens. La « colonie française de la *Tijuca* », lieu d'habitation et de rencontre des intellectuels et artistes français de Rio de Janeiro, qui notamment se réunissaient autour des membres de la famille Taunay, constitue cette vague préromantique franco-brésilienne³²⁴. Le rôle joué par Ferdinand Denis (Paris, 1798-1890) est capital dans ce moment pour la concrétisation de la mythique de la nature brésilienne comme source d'inspiration des arts et de la culture de ce pays. Il n'est pas dans nos objectifs de développer les questions autour du thème du Brésil dans l'optique de Denis, mais plutôt de récupérer l'idée communément acceptée qu'il inaugure en quelque sorte le paysage comme un *topos* culturel et artistique devant être réapproprié par les « jeunes » intellectuels brésiliens. En tant que premier *brésilianiste* français avec une ample bibliographie rédigée sur le Brésil, produite majoritairement entre les années 1820 et 1830, Denis réactualise pour la classe intellectuelle brésilienne à la recherche de modèles pour l'élaboration de la culture nationale, les germes nativistes qu'il a observés dans la littérature brésilienne de la période coloniale. Dans son aspect imaginaire, les propositions de Denis s'inscrivent dans une démarche d'équilibre entre les influences françaises et anglaises sur cette élite, notamment du rôle prééminent, commercial, économique et politique britannique sur la société brésilienne. Mais, il développe également son interprétation de l'esthétique romantique, notamment inspirée des premiers romantiques français, projetée sur la spécificité brésilienne qu'est la nature :

Les idées de F. Denis vont de fait nourrir et orienter le programme de la génération romantique fédérée, dans un premier temps, autour de la revue *Nitheroy* (1836). Traduit au Brésil en 1835, ce livre sera inscrit au programme de l'Imperial Colégio de Pedro II, inauguré en 1837. Certains critiques, sans voir que c'est presque toujours le lot d'une construction identitaire, pointent aujourd'hui le paradoxe d'avoir exalté sa singularité nationale à partir d'une matrice exogène³²⁵.

Cette situation d'élaboration de la culture et des arts brésiliens a un effet paradoxal sur la symbolique de l'artiste académicien. En effet, au contraire de ce que l'on observe en Europe à cette période, notamment en France dont la culture est la source majeure d'inspiration des élites culturelles à Rio de Janeiro, la vocation et la pratique artistique ne vont pas dans le sens d'une individuation et exception du sujet par rapport à la communauté. En effet, au début du XIX^e siècle, en Europe, on constate l'amorce d'un changement du régime professionnel artistique et académique qui se déplace vers un régime vocationnel. Celui-ci se double de la valeur d'inspiration autour de la pratique artistique qui se déploie sur l'idée de la singularité de l'artiste, une mentalité qui s'amplifie tout au long de ce siècle et en vigueur jusqu'à nos jours dans l'art contemporain³²⁶. On

³²⁴ Antônio Cândido, « Pré-romantismo franco-brasileiro », in *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 1 (1750-1836), *op. cit.*, p. 281.

³²⁵ Michel Riadel, « Ferdinand Denis (1798-1890) », in *France-Brésil, des patrimoines partagés*, [En ligne], BnF, FBN, 2019.

³²⁶ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, *op. cit.*, p. 40.

établit donc un pôle des contraires entre la singularité artistique en opposition à la communauté. Or, c'est justement le contraire qui se développe dans les milieux artistiques naissants de Rio de Janeiro, étant donné que le contexte politique d'émancipation mène à une élaboration communautaire des arts et de la culture. C'est d'ailleurs l'une des raisons des initiatives pour la création d'une figure mythique de l'artiste plus comme une place sociale à pourvoir, certes par un artiste inspiré, mais dont la fonction essentielle serait vouée à la construction pédagogique du goût esthétique dans cette société, d'où la mention de la formation des enfants au Brésil.

Cette mission pédagogique dans laquelle la génération des années 1830 s'investit se fonde sur une démarche civilisatrice qui, par la production symbolique de la nation, cherche à élaborer l'identité culturelle brésilienne³²⁷. Il s'agit là de l'artiste envisagé comme un agent social de consolidation des valeurs que l'on cherche à octroyer à la nation. Une situation qui éloigne la figure de cet artiste d'une certaine individualisation que suppose le mouvement de la vocation artistique en Europe. La figure de l'artiste académicien est donc dans l'Empire du Brésil formulée à partir du compromis de la classe artistique avec le projet national pour la construction de cette identité, pour plus conservatrice qu'elle soit, par rapport aux réseaux de sociabilité possibles dans une société esclavagiste. Les beaux-arts assument donc ce potentiel missionnaire lié à la modernisation de bases matérielles du pays³²⁸.

2.1.1 La fondation de l'Académie des Beaux-Arts et les débuts de la formation artistique à Rio de Janeiro

Comme il a été évoqué auparavant, Debret apparaît comme le modèle par excellence de l'artiste académicien « brésilien » en ce début de siècle. Parmi les artistes étrangers³²⁹, de passage ou de séjour bref ou long dans le pays, il est bien le seul à ne pas faire du thème brésilien dans son œuvre le symptôme de la mentalité européenne³³⁰. Est-ce dû à son rôle engagé dans la construction d'un milieu artistique institutionnel ? Est-ce le fait que Debret a pris à cœur la mission, étroitement liée d'ailleurs à l'esthétique et l'aspect philosophique du néo-classicisme, de développer l'esprit civique à travers le pouvoir de l'art en tant que moyen d'action sur la société³³¹ ? Est-ce son projet politico-artistique de construire un héritage à soi, imprimé dans les arts brésiliens ?

La réponse se trouve vraisemblablement dans le mélange des situations évoquées par ces questions, auxquelles s'ajoute cette vague préromantique franco-brésilienne entre les années 1820 et 1830, organisée autour de la colonie de la forêt de la *Tijuca* à Rio de Janeiro. D'une perspective culturelle plus large, le constat de Debret sur le besoin d'une forme artistique/visuelle propre à la réalité brésilienne est conjoint ou du moins simultané aux propositions de Ferdinand Denis sur les formes littéraires qui

³²⁷ Danilo J. Zioni Ferretti, « Projeto intelectual e inserção política dos primeiros românticos brasileiros, o Jornal dos Debates Políticos e Literários (1837-1838) », in Alexandre Barata, Maria F. V. Martins e Silvana M. Barbosa (dirs.), *Dos poderes do Império: culturas políticas, redes sociais e relações de poder no Brasil do século XIX*, Juiz de Fora, UFJF, 2014, pp. 55-57.

³²⁸ Leticia Squeff, *O Brasil nas telas de um pintor: Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*, op. cit., p. 25. Maria Pinassi, *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy, revista brasiliense de ciências, letras e artes*, São Paulo, Editora Unesp, 1999, pp. 153-185.

³²⁹ Les plus connus de cette période étant Nicolas-Antoine Taunay, peintre paysagiste de la « Mission artistique de 1816 », Thomas Ender, Johann-Moritz Rugendas.

³³⁰ Rodrigo Naves, op. cit.

³³¹ Carlos Zilio, op. cit., p. 104.

trouveraient dans la nature tropicale ce qu'il y a d'unique et propre au Brésil. Une proposition qui est d'ailleurs acceptée et amplement développée par la génération d'artistes brésiliens de 1830³³², comme énoncé auparavant.

Toutefois, Debret se confronte à de nombreuses difficultés matérielles : la précarité dans l'accueil des artistes, leur difficulté d'insertion dans la société de Rio de Janeiro, les rivalités intestines entre les membres de la colonie, de même que les conflits avec les artistes portugais, les pratiques des arts coloniaux fortement ancrées dans cette société, entre autres questions. L'artiste français ainsi que le projet académique lui-même languissent dix ans avant de voir le jour en 1826. Le décès des deux soutiens majeurs pour l'unité fondatrice du projet : Antonio de Araújo e Azevedo (Ponte de Lima, 1754 – Rio de Janeiro, 1817), le comte de la Barca, le grand allié de la colonie d'artistes français. Ensuite, le décès de Lebreton en 1819 marque l'éclatement du projet, même si le directeur se voyait déjà assez écarté de la gestion de l'École royale des Sciences, Arts et Métiers, créée par décret mais maintenue à l'état de projet³³³.

Un nouveau décret du 12 octobre 1820³³⁴ finit par être l'élément définitif de rupture du projet de 1816 et instaure ainsi une situation conflictuelle qui se maintiendra sur toute la première étape après la fondation effective en 1826. En effet, la publication de ce décret institue l'établissement de l'*Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture civile*³³⁵ afin de viabiliser les débuts de la formation. La suppression du terme de « métiers » montre un changement des directives du projet sans pour autant donner plus des précisions sur le nouveau cursus. Un deuxième décret, celui du 23 novembre de la même année, ignore complètement le décret antérieur, institue le renouvellement du corps d'enseignants de l'institution et ordonne les débuts des cours de peinture, dessin, architecture, sculpture et gravure, cela sans que le bâtiment de l'institution soit complètement achevé :

Tendo determinado, pelo decreto de 12 de agosto de 1816, que se estabelecessem algumas aulas de Belas Artes, e pensionado a alguns professores beneméritos para se promover a instrução pública enquanto não se pudesse organizar uma Escola Real de ciências, artes e ofícios, de que as mesmas aulas houvessem de fazer parte integrante, e sendo conveniente, para esse mesmo fim, que algumas das classes dos referidos estudos entrem já com efetivo exercício: Hei por bem determinar que, com o nome de Academia das Artes, principiemos as aulas de pintura, desenho, escultura e gravura, para as quais nomeio os Professores que vão declarados na relação que baixa com este Decreto [...]³³⁶

³³² Ferdinand Denis, *Scènes de la nature sous les Tropiques, et de leur influence sur la poésie*, Paris, L. Janet, 1824. Antônio Candido, « Pré-romantismo franco-brasileiro », *op. cit.*, pp. 283-284.

³³³ Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político para as artes no Brasil*, *op. cit.*, p. 28. Elaine Dias, « Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa... », *op. cit.*, p. 310.

³³⁴ Valéria Lima cite ce décret, toutefois nous n'avons pas trouvé son vestige dans les collections des lois brésiliennes, *ibidem*, p. 34.

³³⁵ Dans cette nouvelle formation, outre les Français (Debret, les Taunay, Montigny et Ovide), il s'ajoute au corps enseignant Henrique José da Silva, Luis Raphael Soyé (le nouveau secrétaire), trois boursiers (*pensionistas/substitutos*) de dessin et peinture (Simplício Rodrigues da Silva, José de Cristo Moreira e Francisco Pedro do Amaral) et les frères Ferrez. Valéria Alves Esteves Lima, *ibidem*, p. 29.

³³⁶ Voir les statuts de l'AIBA dans l'annexe K. Brasil, *Coleção de leis do Brasil (1808-1820)*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, pp. 99-100.

Ce décret annonce les premiers statuts de l'Académie qui auraient été rédigés³³⁷, mais qui n'entreront en vigueur que lors de la fondation en 1826. Il y a également la réorganisation des fonctions en confirmant l'attribution de la direction de l'institution à l'artiste portugais Henrique José da Silva (Lisboa, 1772 – Rio de Janeiro, 1834), qui occupe également la chaire de dessin³³⁸. Le nouveau directeur de l'Académie est une figure symbolique non seulement des changements dans le projet, mais également de ces dialogues entre les Luso-Brésiliens et les Français à l'intérieur de la mise en place de la structure académique à Rio de Janeiro. La prise en considération des contributions et de la présence même de Da Silva dans la direction de l'Académie fut pendant longtemps perçue de façon extrêmement dépréciative dans l'histoire de l'AIBA :

Uma verdadeira unanimidade em toda a historiografia da arte brasileira, Henrique José da Silva é sempre mostrado como artista medíocre e péssimo caráter – mesquinho, invejoso, em grande parte responsável pelas intrigas contra os franceses e pelas dificuldades iniciais na implantação da Academia [...] Quanto a seu caráter e atuação como diretor da Academia, não sabemos ainda muito mais do que aquela historiografia veiculou³³⁹.

Outre les critiques fondées sur un retour à une forme dépassée d'enseignement du dessin de même que la déstructuration de la « modernité » du projet de Lebreton, l'exaltation des Français³⁴⁰ au détriment du rôle joué par les Portugais dans les premiers pas de l'Académie reproduit la perspective unilatérale française de ces dynamiques en occultant des relations bien plus complexes entre les différents acteurs (les maîtres portugais et français, les élèves brésiliens et étrangers) autour de ce projet³⁴¹. Une exaltation, soit dit en passant, qui n'est pas exclusive à l'historiographie brésilienne, comme on le constate dans l'analyse de l'historien portugais José Augusto França, « cet académisme brésilien, nous ne pouvons pas oublier que, venant de sources plus nobles, plus professionnelles et plus érudites que celui portugais, il lui a été supérieur [...] ». En fait, cette nouvelle configuration de l'Académie dans les débuts des années 1820 constitue l'amorce de l'étape qui mènera à la fondation de l'institution en 1826. Celle-ci cherche à mettre une pierre d'oubli sur les difficultés innombrables rencontrées par les artistes français pour la mise en place du projet et les débuts mêmes de la formation académique.

³³⁷ « Les statuts auxquels se réfère ce décret ne furent pas expédiés », le décret du 23 novembre 1820 crée dans cette ville une académie de dessin, peinture, sculpture et architecture civile, et annonce ses statuts. Brasil, *Coleção de leis do Brasil (1808-1820)*, op. cit., p. 99.

³³⁸ Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto...*, op. cit., pp. 34-35. Adolfo Morales De los Rios, « O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo: 1816-1889 », *Boletim do IHGB. (Anais do III Congresso de História Nacional - outubro de 1938)*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942, p. 65.

³³⁹ « Une véritable unanimité dans toute l'historiographie de l'art brésilien, Henrique José da Silva est toujours montré comme un artiste médiocre et malhonnête – mesquin, jaloux, en grande partie responsable des intrigues contre les Français et des difficultés initiales dans la mise en place de l'Académie [...] Quant à son caractère et son comportement en tant que directeur de l'Académie, nous ne savons pas beaucoup plus encore que cette historiographie a véhiculé », Sonia Gomes Pereira, « Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro », in Natália Marinho Ferreira-Alves (dir.), *A Encomenda. O Artista. A Obra*, Porto, CEPESE, 2010, p. 550.

³⁴⁰ José Augusto França, *Arte em Portugal no século XIX*, 2 vols., Lisboa, Bertrand, 1990 [1^{re} éd. de 1967], p. 203, cité par Sonia Gomes Pereira, « Henrique José da Silva... », *ibidem*, p. 549.

³⁴¹ Voir « Les sociabilités à Rio de Janeiro dans une époque de transition », dans le chapitre IV.

2.1.1.1 L'atelier de l'artiste : les démarches de Debret dans les premières années de l'Académie (1826-1831)

Jean-Baptiste Debret, peintre d'Histoire, et Professeur de l'Académie, a l'honneur de mettre sous les yeux de son Excellence que dans le bâtiment commencé pour l'établissement de l'Académie, il existe une partie entièrement confectionnée depuis plus d'un an, restée jusqu'aujourd'hui sans destination [...] ; par suite de l'inutilité de ce local, on y a déposé une collection de tableaux, achetée par le Gouvernement qui y dépérit, par l'effet de l'humidité et du manque d'air. D'après ces considérations, il demande à son Excellence de vouloir bien lui concéder la jouissance de ce local, pour s'y occuper de fait de l'exécution d'un tableau national de grande dimension, ainsi que du commencement de l'éducation pittoresque de six individus [...]. Cette demande n'entraîne avec elle aucune espèce de dépense ; rien absolument rien, que la remise de la clef ! Les élèves sont déjà choisis, et attendent avec impatience le moment de commencer leurs études³⁴².

« Rien absolument rien, que la remise de la clef ! » Telle est la demande du maître de la discipline de peinture d'histoire au ministre de l'Empire, qu'il intercède auprès du directeur de l'institution, Henrique José da Silva, pour que le directeur restitue la clé d'une des salles du bâtiment. Debret manifeste l'intention d'utiliser cette salle comme atelier pour la confection d'un tableau officiel « de grande dimension », probablement liée aux thématiques des représentations de l'Empereur et de l'Empire, ainsi que l'enseignement de six individus déjà sélectionnés. Le ton d'exaspération que laisse transparaître la lettre de Debret se réfère peut-être au nombre d'échanges avec les autorités impériales et la direction de l'Académie, pour voir enfin le début des cours à l'Académie. Nous sommes en 1823, trois ans avant l'ouverture effective de l'institution et trois ans après de la nomination de l'artiste portugais pour la direction de l'Académie, la première demande concerne une lettre adressée à l'empereur lui-même, le 3 janvier 1823 :

Déshonoré en quelque sorte par la nullité dans laquelle je languis dix ans de résidence au Brésil, je saisis avec empressement la première occasion de m'utiliser ; pour cet effet, je demande à Votre Majesté Impériale la jouissance d'une partie du bâtiment, préparée primitivement pour l'étude des arts, qui se trouve aujourd'hui achevée et sans destination. Elle est parfaitement convenable pour commencer tout de suite l'éducation pittoresque de six individus, chacun dans un genre différent, comme portraits, ornements d'architecture, paysages, marines, fleurs, animaux³⁴³.

Les deux extraits de la lettre de Debret montrent effectivement la pénurie, voire le mépris, à laquelle l'Académie se voit confrontée lors de son installation. La démarche de Debret reste sans suite, comme le montre la pétition du 14 août 1823 des six élèves³⁴⁴ cités par Debret, qui l'adressent au ministre de l'Empire et à l'Empereur lui-même. Ils soutiennent la demande de leur maître pour l'utilisation de la salle dans le bâtiment en construction, l'objectif étant de disposer d'un espace d'apprentissage. Ils informent d'ailleurs dans leur pétition le fait que le directeur portugais n'a pas, à ce jour, mis à disposition la clef à Debret « dont son intention fut manifestée impétueusement à

³⁴² Jean-Baptiste Debret, « Lettre adressée à son Excellence, le Ministre de l'État de la Cour Impériale du Brésil », Rio de Janeiro, le 15 janvier 1823. L'auteur souligne. Notre actualisation du français. Cf. annexe E.

³⁴³ Jean-Baptiste Debret, « Lettre adressée à sa Majesté D. Pedro, Empereur du Brésil ». Rio de Janeiro, le 3 janvier 1823. Notre actualisation du français. Cf. annexe E.

³⁴⁴ Les élèves signataires de la pétition sont José de Cristo Moreira, Simplício Rodrigues de Sá, Francisco Pedro do Amaral, Francisco Vieira da Rocha, José dos Reis Carvalho e Agostinho dos Reis Carvalho, cf. Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político... op. cit.*, p. 111.

l'auguste connaissance de Votre Majesté, car il se disposa spontanément à faire les leçons de son art³⁴⁵ ».

Les rivalités entre les Portugais et les Français, en cette période de l'histoire de l'AIBA, sont largement connues. Outre la raison toujours évoquée du dépit des membres de la colonie française lorsque Henrique José da Silva est choisi comme directeur plutôt que l'un des leurs, notamment Nicolas-Antoine Taunay³⁴⁶, ce qui semble étrange comme argument si l'on pense aux rivalités qui existaient déjà parmi les artistes français, une certaine dispute s'instaure entre les artistes « haut gradés » de la colonie, Debret et Taunay, dans l'obtention des commandes et la préférence de la famille royale. L'une des raisons les plus probables de la mésentente entre les Portugais et les Français, évoquée par cette querelle autour d'une clé, est le changement opéré par Da Silva dans la structure des enseignements telle qu'elle était développée dans le projet de Lebreton de 1816. Il instituait l'obligation dans le décret de 1820 d'un suivi minimum des classes de dessin de trois ans avant d'incorporer les classes d'enseignement spécifique : la peinture d'histoire, le paysage et l'architecture³⁴⁷. Quelques interprétations suggèrent que cela est vécu comme un outrage par les artistes français, relégués au second plan dans la formation.

D'après les nouvelles connaissances retrouvées dans les archives nationales portugaises, la présence d'artistes portugais dans l'institution est un élément qui est évoqué lors des étapes primordiales de la préparation du projet de Lebreton³⁴⁸. Il y a même quelques membres de la colonie française qui soutiennent la direction de Da Silva, car effectivement les pratiques locales, représentatives des techniques valorisées au Brésil et au Portugal, faisaient défaut dans les cadres académiques³⁴⁹. De plus, le choix d'un artiste qui jouissait d'un certain prestige parmi les classes politique et culturelle du royaume apparaît comme une mesure de la part du roi visant à combler les lacunes dans la gestion de l'Académie³⁵⁰.

Henrique José da Silva apparaît souvent comme l'élément de changement du cursus élaboré par Lebreton, ce qui n'est pas tout à fait certain. La présence dans les collections du musée D. João VI de l'École de Beaux-Arts à Rio de Janeiro de quelques œuvres utilisées comme matériel pédagogique, attribuées au maître portugais³⁵¹, montre que son approche pédagogique du dessin est conforme à la connaissance anatomique exigée par les académies d'art à cette période. En effet,

³⁴⁵ « [...] cuja intenção já ele manifestou impetuosamente a augusto conhecimento de V. M. I., estando ele, outrossim disposto espontaneamente a dar lições de sua arte ». Notre actualisation du portugais. Cf. annexe E.

³⁴⁶ Voir Elaine Dias, « D'abord peindre le prince : les conflits de Jean-Baptiste Debret et Nicolas-Antoine Taunay à la Cour de Rio de Janeiro », in *Brésil(s)*, *op. cit.*, pp. 1-17.

³⁴⁷ Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes...*, *op. cit.*, p. 108.

³⁴⁸ Dans la correspondance gardée dans les archives nationales portugaises entre Lebreton et Francisco José de Maria Brito, le chevalier Brito met en avant le fait qu'il intercède en faveur de Lebreton auprès du gouvernement, mais que le projet ne pouvait se faire sans le concours d'artistes locaux. Elaine Dias, « Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa... », *op. cit.*, pp. 309.

³⁴⁹ Hyppolite Taunay soutient l'idée de la nécessité d'intégration des valeurs et techniques locales. Mario Pedrosa, *Da Missão Francesa – Seus obstáculos políticos*, Rio de Janeiro, Colégio Pedro II, 1955, p. 13, cité par Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes...*, *ibidem*, p. 108.

³⁵⁰ Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes...*, *ibidem*.

³⁵¹ Il s'agit d'une collection de 82 dessins anatomiques (parties du corps), 24 académies (le corps entier) et 9 copies d'artistes européens, notamment des Italiens de la Renaissance. Sonia Gomes Pereira, « Henrique José da Silva, um pintor português... », *op. cit.*, p. 553.

Sendo o corpo o principal instrumento para a construção do caráter narrativo tanto da pintura quanto da escultura, o seu conhecimento funcional e a destreza em representá-lo em diferentes gestos, expressões e atitudes eram requisitos indispensáveis no universo dessa arte ainda ligada à retórica clássica³⁵².

Son travail par typologie fait écho sur la place attribuée à l'importance du dessin dans le projet de Lebreton, comme évoqué auparavant. Malgré les nouvelles dispositions du décret de 1820, le projet académique peinait à aboutir. Nicolas Taunay rentre en France en 1821, en laissant la chaire de paysage qui est occupée par son fils, Félix Émile Taunay. Il assume son poste à l'Institut de France, mais continue de percevoir la pension liée aux occupations à l'Académie³⁵³. L'occupation des postes et les occupations parallèles des membres de l'Académie mettent en lumière la désorganisation de l'institution et le manque de cadres structurels. Debret et Montigny ouvrent notamment des cours libres à l'instar des ateliers de peinture en France. Ces activités sont même confondues avec celles de l'Académie. Il est difficile d'inférer par ces courriers, si Debret demande l'usage de la salle dans le cadre de ses activités parallèles, puisque l'Académie n'est pas encore officiellement ouverte, même si le décret cité au début du chapitre préconise les débuts des cours.

Après ces querelles pour l'obtention de la clé d'une salle à l'intérieur du bâtiment inachevé de l'Académie, ce qui supposa en réalité des conflits plus profonds sur la structure même de l'institution signifiée par la réforme des statuts proposés par Debret et Montigny qui ne seront pas développés ici³⁵⁴, Debret garda la clé et l'usage de la salle jusqu'à son retour en France en 1831³⁵⁵. Cette salle deviendra à l'intérieur de l'Académie, l'atelier-école de l'artiste français. On en sait peu sur l'usage de cet espace ainsi que sur le déroulement des enseignements. La seule piste sur l'atelier de Debret à Rio de Janeiro est celle de l'aquarelle envoyée à son frère François, à Paris, *Mon atelier de Catumbi*. Elle est réalisée aussitôt que Debret arrive à Rio de Janeiro en 1816. Debret ne se place pas dans la représentation, laissant aux objets le rôle de construire l'environnement artistique qui commence à se dessiner pour lui³⁵⁶ et qui ne met pas encore en lumière l'importance de son « atelier-école », symbolisé par cette salle de l'Académie. Dans cette aquarelle, il n'est pas question d'une forme d'atelier telle qu'il la connut en France auprès de son maître dès le plus jeune âge. « Debret est loin d'un tel environnement d'échange et de réciprocité. On prend ses distances avec la détente et la culture montrées par quelques scènes d'atelier³⁵⁷ », même si en France également, la vision communément acceptée des ateliers, tels que les peintures ayant ce thème le montrent, ne passe pas par une idéalisation de l'atelier français à cette période. Dans une grande majorité des cas, principalement si l'on

³⁵² « Étant le corps le principal instrument pour la construction du caractère narratif tant de la peinture que de la sculpture, sa connaissance fonctionnelle et l'habileté à le représenter dans différents gestes, les expressions et les attitudes étaient indispensables dans l'univers de cet art encore lié à la rhétorique classique », Sonia Gomes Pereira, « Henrique José da Silva, um pintor português... », *ibidem*, p. 554.

³⁵³ Dans un courrier de 1824 adressé à la couronne portugaise, Taunay justifie son retour en France, mais son maintien en tant que fonctionnaire lié à l'Académie, puisqu'il s'occupe des affaires de l'intérêt du royaume, il cite notamment le panorama de Félix Taunay en exposition dans les rotondes de Paris. Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político...*, *op. cit.*, p. 109.

³⁵⁴ Voir Valéria Alves Esteves, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político...*, *ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 109.

³⁵⁶ Voir l'analyse de l'aquarelle faite par Elaine Dias, « “Mon atelier de catumbi” e “Debret em seu Ateliê”: interpretações e invenções acerca da vida do artista do Brasil », in Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosângela de Jesus Silva (dirs.), *Oitocentos: o ateliê do artista*, *op. cit.*, pp. 79-85.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 81.

pense aux différents statuts artistiques tel qu'« un peintre travaillant à la lisière de l'artisanat », l'atelier français du temps de Debret prenait des formes hétéroclites³⁵⁸.

Les questions sur l'espace de création de Debret ainsi que celui de l'enseignement et de l'apprentissage, que tout porte à croire qu'il était partagé dans une certaine mesure, resteront inexploitées ici. D'après les tendances récentes de l'histoire de l'art³⁵⁹, l'enquête sur l'atelier-école à Rio de Janeiro dans les premières années de l'AIBA, notamment avant l'arrivée de Félix Taunay, reste à notre connaissance relativement inexplorée. La mise en place des arts académiques passa également par l'adaptation de l'espace même de travail des artistes dans la ville. Autrement dit, les efforts de Debret pour acquérir l'usage cette salle pour son travail personnel ainsi que la formation « pittoresque » de ses élèves inscrivent dans les pratiques artistiques de cette ville les nouvelles formes d'atelier didactique tant en vogue au XIX^e siècle européen³⁶⁰. La forme de l'atelier-école ouvrait l'espace à la discussion sur les questions pratiques de l'art, de même que « les choix des artistes dans la construction de l'œuvre³⁶¹ ». Si la pratique d'enseignement de Debret consistait en cette forme d'atelier, comme ses lettres semblent l'indiquer, son analyse devient donc essentielle pour la compréhension non seulement du rôle joué par l'artiste français dans la création de cette nouvelle génération d'artistes brésiliens, mais également de l'importance de sa réflexion sur les arts visuels brésiliens. Celle-ci impacte, comme nous le démontrerons, non seulement les arts « érudits » et académiciens, mais également populaires.

Le travail de Debret dans la création d'un milieu artistique local, tel qu'il l'envisageait de sa perspective d'artiste français, montre que ses démarches dans l'Académie vont outre la mise en place de la formation artistique. Elles concernent également les structures qui orientent la production, la circulation et la réception de l'œuvre d'art dans une société moderne. Les expositions des travaux des élèves, organisées donc par Debret avec l'aide de son disciple Porto-Alegre, fondent les bases de ce système étant donné que le maître leur octroie une forme de salon, les premières expositions de ce type au Brésil³⁶².

La participation de Frederico Briggs aux deux expositions des travaux des élèves de l'Académie des beaux-arts en 1829 et 1830 constitue l'un des seuls vestiges concernant sa formation académique. Lors de la première exposition, son nom apparaît dans la liste dressée par Debret où il figure comme étant un auditeur libre des classes d'architecture, dispensées par Grandjean de Montigny (Paris, 1776 – Rio de Janeiro, 1850)³⁶³. Dans la deuxième année, Briggs est non seulement l'un des élèves exposants des classes

³⁵⁸ Séverine Sofio, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *op. cit.*, p. 29.

³⁵⁹ Voir Arthur Valle, Camila Dazzi, « Apresentação », *Oitocentos: o ateliê do artista*, *op. cit.*, pp. IX-XI. Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger et Séverine Sofio, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *op. cit.*

³⁶⁰ Sonia Gomes Pereira, « O ateliê como espaço de ensino ... », *op. cit.*, p. 300.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² La liste complète des participants : Francisco Souza Lobo, Frederico Guilherme Briggs, Jean-Baptiste Debret, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, José da Silva Arruda, José dos Reis de Carvalho, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Simplicio de Sá, Grandjean de Montigny, Félix Taunay, Marc Ferrez. Alfredo Galvão, *Cadernos de Estudo História da Academia Imperial de Belas Artes, 4^o e 5^o cadernos*, Rio de Janeiro, Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1963. Elaine Dias, « La difficile réception de la tradition académique au Brésil... » *op. cit.*, pp. 5-6. Carlos Zilio, *op. cit.*, pp. 105.

³⁶³ Auguste-Henri Victor Grandjean de Montigny est architecte membre de la colonie d'artistes français de 1816. Vainqueur du prestigieux Prix de Rome en 1799, il se forma auprès de grands noms de l'architecture française de la période, il fut élève de Percier et Delannoy, contemporain de François Debret (frère de Jean-Baptiste Debret), Lebas, Guénépin, Famin. Cf. Sonia Gomes Pereira, « O ensino da Arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na *Ecole de Beaux-Arts* em Paris no século XIX », *Actes du XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, [En ligne], 2002.

d'architecture, mais également de celles de paysage, enseignées par Félix-Émile Taunay³⁶⁴ (Montmorency, 1795 – Rio de Janeiro, 1881)³⁶⁵. Ce parcours académique est cependant très nébuleux, notamment en ce qui concerne le suivi par Briggs des cours de paysage qui montrent moins de références que celui d'architecture. Mais en tout cas, cette participation double dans ces deux expositions le place à ce moment capital de la structuration de la formation académique à Rio de Janeiro. Ainsi, la première exposition de l'AIBA constitue la présentation des travaux des élèves au grand public, sous le nom officiel d'*Exposição da classe de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes – Terceiro de sua instalação*. Debret finance la publication du catalogue, dans lequel les élèves des cours d'architecture et de peinture d'histoire soumettent leurs travaux à l'appréciation du public entre les 2 et 14 décembre 1829³⁶⁶. Cette exposition compte cent quinze œuvres, réalisées par les maîtres et leurs disciples. Les seuls travaux à être intégralement produits par les maîtres sont ceux de la chaire de paysage de Félix-Émile Taunay, et de celle de sculpture, à la charge de Marc Ferrez (France, 1788 – Rio de Janeiro, 1850)³⁶⁷. L'expérience est poursuivie l'année suivante avec une deuxième exposition, également organisée par Debret.

L'initiative d'organiser une exposition sous forme d'un salon dont les aspects matériels sont financés par l'artiste lui-même met en exergue également une démarche de constitution d'une communauté artistique marquée par une identité partagée³⁶⁸, à l'instar du modèle de collectivité académique vécue par Debret en tant qu'élève de David en France. La figure de l'artiste académicien au Brésil se développe donc dans cette idée de partage communautaire, à l'instar des changements qui commencent à peine à s'opérer en Europe. En revanche, la collectivité artistique au Brésil prend d'autres cadres, notamment à cause des rapports de domination qui traversent les relations artistiques/artisanales, marquées par l'omniprésence de l'esclavage. C'est donc dans cette identité artistique partagée que le germe de la figure de l'artiste académicien, de génie et d'inspiration telle que Porto-Alegre la décrit se constitue. On devra attendre presque la totalité du XIX^e siècle pour voir cette figure sociale et artistique se consolider. L'invention imaginaire de Porto-Alegre, à l'instar de la culture même brésilienne idéalisée, y est pour beaucoup.

³⁶⁴ Félix Taunay est un peintre paysagiste, professeur et directeur de l'AIBA de 1834 à 1854. Il arrive au Brésil en accompagnant son père, Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), paysagiste de son état également, membre de la colonie d'artistes français. En 1821, après le retour en France de son père, il assume la chaire de paysage à l'AIBA qu'il gardera jusqu'à sa retraite en 1851. Cf. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, São Paulo, Itaú Cultural, 2020.

³⁶⁵ Academia Nacional de Belas Artes, *Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Accademia das Bellas-Artes no anno de 1829, terceiro anno de sua instalação*, Rio de Janeiro, Typografia Ogier, 1829. *Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Accademia das Bellas-Artes no anno de 1830, quarto anno de sua instalação*, Rio de Janeiro, Typografia Ogier, 1830.

³⁶⁶ Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes*, op. cit., p. 131.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, op. cit.



*N'uma peneira de ferro
 Toda criada de mil agulhas,
 N'um minuto faz-se ao vivo
 Quatro mil retratos pulhas.*

*A peneira hé nova rede
 As agulhas são anzóis,
 Os peixinhos são os tolos
 E a maquina um venha a nós.*

Litho, Briggs, rua do Ouvidor, N.º 630.

Rio de Janeiro, 1840.

Figure 9 – Fredrico G. Briggs (lith.), sans titre [caricature thème nativiste], lith. col., 1840.

2.2 Les « arts mineurs » dans le prisme de la formation des beaux-arts brésiliens dans la première moitié du XIX^e siècle : une réflexion sur le concept d'art populaire

La caricature lithographiée dans l'atelier de Briggs en 1840 (*fig. 9*)³⁶⁹, dont les références contextuelles nous restent inconnues, a le mérite de servir d'analogie visuelle à cette suggestion exogène pour l'élaboration de la culture et des arts brésiliens. Au centre de l'image, on voit deux personnages : l'un habillé avec une coiffe de plumes à l'instar des figures visuelles de l'Indigène, il a les pieds nus et s'associe par les différents rappels à l'image de l'autochtone ; l'autre a des oreilles d'âne et se fait pousser le visage avec violence contre un « tamis en fer, criblé des milliers d'aiguilles ». Il semble qu'il s'agisse là de la nouvelle mode de réalisation des portraits à la cour. Le buste et l'image qui représentent la tête d'un cheval instaurent les liens entre le personnage qui se fait tirer le portrait et le résultat attendu. Sur une étagère, à droite de l'image, on voit nombre d'autres portraits qui placent la scène dans un possible atelier ; au fond, une autre étagère avec un coq et ce qui semble être la peinture de la figure commune du thème brésilien, l'Indigène. Les circonstances autour de la querelle entre les deux élèves académiciens, Briggs et Lopes de Barros, et les maîtres français, principalement représentés par Félix Taunay, nous pousse à l'exercice périlleux de proposer une interprétation de cette caricature. Périlleux, car les circonstances auxquelles elle fait référence nous échappent complètement, nous assumons donc ce risque que l'interprétation proposée soit complètement hasardeuse. Le personnage habillé à la mode native serait Félix Taunay lui-même, dont la présence du coq renforcerait l'origine française du maître de la chaire de paysage. La caricature constituera donc une critique de l'imposition du thème nativiste : « Le tamis est le filet, les aiguilles l'hameçon, les petits poissons sont les simplets. La machine est "ton règne nous vienne" », formulé par les élites culturelles. L'expression « ton règne nous vienne » serait une mention claire à l'opportunisme de la vague nativiste des années 1830. Rappelons qu'en cette même année, les membres de l'Institut historique et géographique brésilien (IHGB) discutent de la pertinence de l'achat du deuxième tome de l'œuvre de Debret (1835), dédié aux populations d'origine africaine, tandis que le premier volume (1834) ayant le thème indianiste ne rentre même pas dans la discussion, son acquisition semble naturelle³⁷⁰.

L'intérêt de cette analogie visuelle, selon notre lecture, est le double, ou encore l'autre facette de l'artiste académicien qu'elle met en lumière, c'est-à-dire la figure de l'artiste populaire. En effet, la caricature, qui porte vraisemblablement sur la pratique artistique dans cette société sur deux éléments principaux : la violence, liée à l'imposition d'un thème, et l'artificialité de celui-ci, manifestée par l'apparat natif du gentilhomme en habits bourgeois, met en avant la situation paradoxale de ce milieu artistique. L'artiste populaire, le caricaturiste, le producteur d'estampes à thème « mineur » apparaît donc comme l'autre facette occultée de ce milieu et pourtant très en confluence avec les milieux artistiques occidentaux. Il convient de rappeler que les deux instances archétypales : l'académicien et le caricaturiste, peuvent éventuellement être la même personne, ce qui rappelle la collaboration de Porto-Alegre, par exemple, avec Briggs pour la diffusion des caricatures politiques. Ce que l'analyse de ces archétypes cherche à mettre en avant, c'est que le développement de l'idée du génie artistique individuel, qui s'élabore dans

³⁶⁹ Frederico Guilherme Briggs (att. à), *Sans titre [caricature à thème nativiste]*, lith. col. à main, 1840, FBN (BnDigital).

³⁷⁰ Voir Anderson Ricardo Trevisan, « Arte, memória e sociedade: Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil », *Artigos e Ensaaios*, vol. 20, n. 23, [En ligne], 2012, p. 20.

l'imaginaire artistique européen tout au long du XIX^e siècle, est simultanée à l'émergence des rapports entre les arts et le commerce, notamment à partir de l'invention des technologies de reproduction et diffusion à large échelle des images matérielles, dont la lithographie est la première étape³⁷¹.

Certes, l'artiste voué aux thèmes commerciaux et populaires est considéré comme assujéti dans cette nouvelle mentalité et subjectivité artistique qui suppose l'idée de génie d'inspiration. La raison commerciale et l'élargissement de l'accès à l'objet artistique dans le monde des arts ne se font pas sans résistance des certains groupes qui voient dans cette popularisation et, plus tard vers la fin du siècle, la massification de l'art, un détournement de son engagement premier. Celui-ci est marqué par un imaginaire quelque peu moralisant, qui serait dévié lorsque l'art entre dans une dynamique « fétichiste de la marchandise³⁷² ». Dans cette simultanéité contextuelle qui concerne à la fois l'émergence de l'idée de l'artiste de génie, éloigné et immune aux impératifs de la société et la marchandisation de l'art, l'objet artistique devient également d'une façon plus ostentatoire une sphère publique de contrôle social et de discipline, en promouvant certains types de comportements qui s'inscrivent dans la réalité matérielle des individus³⁷³. Tous ces aspects s'imbriquent en mélangeant l'accès élargi à l'œuvre d'art, sa reproduction augmentée, de nouvelles formes de consommer et de se comporter vis-à-vis des domaines artistiques.

On verra de façon détaillée qu'à cette période où on élabore l'image de l'artiste académicien dans l'Empire du Brésil, la lithographie est mise en place en participant activement à la réélaboration d'une culture visuelle populaire, journalistique ainsi qu'en créant des circuits nouveaux pour les images du quotidien. Il va de soi que la création d'un milieu des arts populaires, fondé sur l'implantation des arts graphiques, mène inexorablement à l'élaboration de la figure de l'artiste populaire, celui voué à répondre aux demandes d'un public qui investit le monde des arts par le biais de la consommation d'objets artistiques les plus divers. Il restera à définir les contours de cette nouvelle attitude³⁷⁴. C'est pourquoi la notion de culture et des arts comme une ressource³⁷⁵ dans l'amorce d'un capitalisme culturel semble se poser comme fondamentale pour comprendre cette autre facette de l'artiste académicien au Brésil. Cet aspect montre par ailleurs que malgré l'exiguïté de ce milieu artistique culturel, il développe ses formes dans un dialogue intense avec d'autres milieux dans le monde atlantique. Toutefois, il est question dans ce chapitre d'appréhender les catégories qui structurent l'émergence des arts populaires, de masse et d'autres notions qui supposent les *low arts*.

2.2.1 Pour une définition des *High* et des *Low Arts* : les arts populaires dans la période qui précède à la massification de la culture ?

Ce qui suppose la distinction entre les deux types d'art par les expressions en anglais *High* et *Low Arts* qui seraient apparentées en français aux notions d'arts majeurs

³⁷¹ George Yúdice, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, traduit de l'anglais par Marie-Anne Kremer, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004, pp. 26-27

³⁷² Voir Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, n° 3, 1964. Pour une discussion sur les théories d'Adorno et la culture populaire et de masse, voir Enzo Traverso, « Adorno et les antinomies de l'industrie culturelle », *Communications*, vol. 91, n. 2, [En ligne], 2012, pp. 51-63.

³⁷³ Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1995, cité par George Yúdice, *ibidem*, p. 26.

³⁷⁴ Cette analyse sera réalisée dans le chapitre V.

³⁷⁵ George Yúdice, *ibidem*, p. 25.

et mineurs³⁷⁶ peut être localisé déjà dans les écrits de Platon. En revanche, les reproches du philosophe ne sont pas adressés proprement dit à un art « populaire » dans le sens de pratique artistique destinée à un plus grand nombre d'individus, mais plutôt à l'art qui aurait comme objectif unique de susciter le plaisir³⁷⁷. Une tendance similaire est vérifiée d'une façon générale durant le Moyen Âge, mais logiquement adaptée aux exigences morales et religieuses des mentalités de l'Occident médiéval³⁷⁸. Il est intéressant de remarquer à ce propos que les idées de Platon sont constamment renouvelées pour appuyer la distinction entre un art « moralement » ou « esthétiquement » supérieur par rapport à un autre impropre, immoral ou inabouti du point de vue esthétique, technique selon certains critères qui sont interchangeable. En effet, les critiques des arts formulées par Platon sont souvent réactualisées dans des contextes assez divers pour justifier un art qui serait « nocif » et/ou donc jugé « mauvais » selon certains canons établis socialement dans des contextes précis³⁷⁹. Ces réticences envers un art apprécié des foules, un art « populaire », supposent une attitude de méfiance vis-à-vis des pratiques pernicieuses qui s'éloigneraient d'une certaine tradition. Ces aspects sont vérifiables qu'ils soient chez Platon, dont les écrits contre les arts se posent sur des objectifs politiques concernant l'émergence d'une nouvelle dimension de la philosophie dans la société athénienne, ou dans les lectures modernes et contemporaines³⁸⁰. Les opposants à ces tendances émergent rapidement, qu'ils soient dans les sociétés de l'Antiquité mais aussi modernes. Aristote, par exemple, s'élève contre les idées de Platon en réaffirmant les fonctions positives de l'art, à condition qu'il respecte certaines règles préétablies, le canon³⁸¹. Il va de soi que plusieurs tendances au Moyen Âge et bien au-delà réélaborent cette position.

En ce qui concerne notre problématique, la dialectique des opposés entre le pôle des arts majeurs, érudits, techniques et esthétiquement supérieurs (*high art*) et dans l'autre, les arts mineurs, « populaires », de masse, de mauvais goût et/ou inaboutis (*low art*) s'inscrit dans le processus de libéralisation des arts. En Europe, ce processus résulte de l'émergence d'une nouvelle perception esthétique ainsi que du développement d'une « curiosité³⁸² », en lien étroit avec l'expansion européenne qui s'amorce à la fin du Moyen Âge. Ces deux pôles opposés se reflètent donc logiquement sur les arts libéraux et mécaniques. Les premiers sont des activités de l'esprit, nobles et moralement supérieures, alors que les arts mécaniques revêtent une valeur inférieure, un art servile car associé à la matérialité qui suppose le travail physique et manuel³⁸³. Bien évidemment, ces conceptions changent au fil des temps et selon la société dans des rythmes et des formes variés, comme évoqué dans le premier chapitre. Les limites entre les uns et les autres ne sont pas rigidement tracées, la peinture, la sculpture sont perméables, étant

³⁷⁶ Nous préférons ici les termes anglais, car l'idée de *low arts* semble rassembler les arts populaires, folkloriques et de masse, alors que l'expression quelque peu galvanisée des « arts mineurs » se présente en français dans l'espace antonymique des arts érudits.

³⁷⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000, p. 46.

³⁷⁸ Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 250.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Mélissa Thériault, *L'Art de masse et l'art populaire dans la philosophie analytique de l'art ou le paradoxe des fans d'Elvis*, thèse de doctorat, Philosophie, Université du Québec/Université de Provence, Montréal/Aix-en-Provence, 2007, p. 25.

³⁸¹ Stanley Rosen, « Plato's Quarrell with the Poets », *Philosophical Imagination and Cultural Memory*, s.l.d. P. Cook, Durham (n.c.), Duke University Press, p. 224, cité par Mélissa Thériault, *ibidem*, p. 26.

³⁸² Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 141.

³⁸³ *Ibidem*, p. 178.

donné que ces activités exigent un savoir qui est du domaine de l'esprit, mais également nécessitent une condition matérielle pour leur création³⁸⁴.

La différenciation des catégories d'artiste et d'artisan se traduit par une délimitation du métier, en grande partie comme une conséquence des créations des académies. L'accès restreint à ces institutions mène à un certain prestige du peintre, du sculpteur qui pratiquent une profession plutôt qu'un métier. La création des institutions qui va de pair avec ces nouvelles dispositions autour de la pratique artistique qui vise à garantir les intérêts de ces professions, ainsi que les statuts des artistes³⁸⁵. Vers le XVII^e siècle, l'adjectif « mécanique » devient l'antonyme d'« original »³⁸⁶. Toutefois, dans le large panorama dressé ici, les positions sont bien plus subtiles et nuancées qu'elles ne paraissent. Il y a bien évidemment ceux qui défendent les arts mécaniques, notamment comme une prise de position contre la rigidité des modèles anciens, l'on appellera ces positions les Modernes. D'autres intègrent les arts mécaniques dans une dynamique de hiérarchie par rapport aux arts libéraux, ceux-ci seraient les guides des pratiques des premiers, comme il a été exposé auparavant à partir des démarches de Bachelier dans le chapitre I³⁸⁷.

Or, c'est justement avec l'invention de l'esthétique au XVIII^e siècle « en tant que nouvelle discipline de la sphère de la morale renversant le modèle traditionnel de l'œuvre d'art et du métier d'artiste » que l'idée du génie créateur s'installe progressivement, ce qui a pour conséquence un clivage plus franc entre la culture et les arts dits « érudits » et ceux populaires³⁸⁸. En effet,

Ainsi réduite à la pratique et à la mécanique, l'obéissance aux règles se voit discréditée au profit de l'invention et du génie, devenus des critères spécifiques des beaux-arts : à la logique anti-artisanale de distinction par la spécialisation théorique se substitue une logique anti-professionnelle de distinction par l'invention, la liberté à l'égard des règles, l'affirmation du génie créateur³⁸⁹.

En Europe, ce processus de délimitation d'une culture érudite et d'une autre populaire au sein d'une même société consiste en un changement d'attitude des élites vis-à-vis de ce que l'on appelle aujourd'hui la culture populaire, celle du commun des gens. En effet, pendant la Renaissance, il y a un certain partage de la culture du peuple par des gens lettrés, qui est certes idéalisée par ceux-ci. Alors qu'à la fin du XVIII^e siècle, une attitude renforcée tout au long du siècle suivant, il y a une distinction nette entre ce qui est de l'art et des cultures du « peuple » par rapport à ceux des « érudits » et des élites culturelles. Cet éloignement mène à une certaine « exotisation » du peuple, dont la culture est perçue comme un élément autre, extérieur³⁹⁰ à la culture des classes dominantes, qui est envisagée comme le paradigme culturel. Toutefois, la Révolution industrielle impacte profondément ces notions même d'érudite en opposition à populaire. En ce qui concerne les œuvres visuelles, ces changements s'accroissent à partir de l'invention de la lithographie, qui ajoute cette dimension menant à l'ample reproduction de l'œuvre artistique.

Mais qu'en est-il des arts pratiqués dans les sociétés coloniales à cette période ? L'analyse des arts et métiers à Rio de Janeiro a montré que la pratique artistique dans une

³⁸⁴ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste...*, *ibidem*, p. 184.

³⁸⁵ *Ibidem*, pp. 180-181 ; 187.

³⁸⁶ Mélissa Thériault, *ibidem*, p. 30.

³⁸⁷ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste...*, *ibidem*, pp. 191-192.

³⁸⁸ Mélissa Thériault, *ibidem*, p. 30.

³⁸⁹ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste*, *ibidem*, pp. 188-189.

³⁹⁰ Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, Scholar Press, 1994, p. 286.

société ayant un recours massif à la main-d'œuvre esclavagisée ne peut pas être dissociée de l'histoire de l'esclavage, principalement en ce qui concerne la perception du statut de l'esclave artisan/artiste ainsi que la valeur sociale octroyée au travail manuel/mécanique. On a souligné également le rôle utilitariste de l'art dans ces sociétés, d'abord comme un langage pour la catéchisation des populations autochtones et la consolidation de la conversion des populations africaines en situation d'esclavage et de diaspora, d'où la prédominance et la permanence des expressions des arts sacrés. À la deuxième moitié du XVIII^e siècle, du point de vue culturel, la colonie américaine jouit des retombés du réformisme catholique ibérique et des Lumières portugaises, notamment dans le domaine de la littérature qui trouve un essor dans les premières manifestations littéraires brésiliennes, mais également dans les arts, notamment à partir des aménagements urbains et des investissements dans les arts, entamés par les vice-rois. C'est à ce moment que les premières académies littéraires sont créées :

Peintures et sculptures expriment clairement un désir d'érudition dans un lieu public destiné au loisir [à Rio de Janeiro] et ce programme n'est pas sans rappeler les sujets poétiques et didactiques proposés dans les académies, fondées à Rio de Janeiro et dans le *Minas Gerais* à la fin du XVIII^e siècle selon le modèle de l'Arcadia romaine³⁹¹.

Les artistes qui œuvraient pour ce renouvellement artistique, culturel et urbain de Rio de Janeiro sont, pour une écrasante majorité, afro-brésiliens, les enfants nés de l'union de femmes (captives ou libres) d'origine africaine et des Européens, comme João Francisco Muzzi (*fig. 4*), un artiste afro-brésilien fils d'un père italien et d'une femme noire brésilienne. La participation des Afro-brésiliens à la culture et aux arts du Rio de Janeiro colonial s'inscrit par ailleurs dans une démarche politique assimilationniste des individus métis, comme des agents locaux au service des administrations coloniales. En dépit du rôle majeur joué par ces artistes auprès des gouverneurs, comme Leandro Joaquim ou Maître Valentim, ils ne sont pas pour autant des artistes et peintres de cour, tel que l'on conçoit dans les sociétés européennes. La comparaison entre les deux étant toujours asymétrique.

C'est également à cette période qu'en Europe une démarche « cartographique » (*mapping*) des tonalités des couleurs de peau³⁹², qui expriment la diversité du genre humain, avec une prédominance de l'axe Blanc et Noir, se construit progressivement comme un marqueur de la différenciation raciale³⁹³. Ces conceptions finiront par appuyer plus tard le développement des théories raciales ainsi que l'émergence d'un racisme plus explicite fondé sur la couleur de la peau. Cette construction de la race à partir de la couleur de la peau s'appuie fortement sur les arts visuels comme une forme de réflexion et de formation discursive pour la diffusion de ces nouvelles idées et mentalités. Il y a donc un changement profond qui s'opère sur la représentation du Noir dans les sociétés européennes et atlantiques à cette période³⁹⁴.

Il va de soi que dans une société esclavagiste, dont les changements autour des perceptions raciales s'opèrent, toute pratique associée de loin ou de près à ces populations sont logiquement intégrées dans les *low arts*, des sujets éloignés de la valeur

³⁹¹ Luciano Migliaccio, « Les Muses de Tijuca : Portugais et Français à Rio de Janeiro », *op. cit.*, p. 5.

³⁹² Voir James Delbourgo, « The Newtonian Slave Body: Racial Enlightenment in the Atlantic World », *Atlantic Studies: Literary, Cultural and Historical Perspectives*, vol. 9, n. 2, 2012, pp. 185–207, cité par Anne Lafont, « How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race », *op. cit.*, p. 90 ; 110.

³⁹³ « it clearly demonstrates how, by a visual figuration or representation, a natural element—skin color—can be manipulated synthetically to the point of providing evidence or proof of human hierarchies », Anne Lafont, *ibidem* p. 90.

³⁹⁴ *Ibidem*.

morale attribuée aux grands faits de grands hommes. Toutefois, les questions commerciales qui traversent le marché de l'art qui, à cette période, devient de plus en plus global, à l'instar d'autres types de marché, évoquent aussi la coexistence d'univers parallèles dans la constitution des réseaux d'artistes, des circuits de production et de diffusion, de financement, mais aussi et surtout selon la perspective développée dans cette partie, de production qui est profondément collaborative³⁹⁵. À ce moment, on constate donc que la raison économique très prenante dans les échanges humains, régulés par des institutions supranationales, s'inscrit également dans le monde des arts, en imprimant sur la catégorie de *low arts* l'idée d'un art accessible économiquement et voué à devenir une marchandise consommée par le plus grand nombre.

CONCLUSION DU DEUXIÈME CHAPITRE ET DE LA PREMIÈRE PARTIE

Dans son livre sur le désir colonial, Robert Young, en parlant de la construction de la figure de l'Anglais au XIX^e siècle, se réfère à l'idée que les métaphores identitaires et/ou sociales sont en quelque sorte une réponse à la fragmentation et à la dispersion. En effet, l'identité unique et fixe se développe dans un contexte d'instabilité et de crise, ainsi la création des figures identitaires (« organic metaphors of identity ») éviterait cette fragmentation³⁹⁶. Il continue en associant le mouvement prenant au XIX^e siècle qui est à la fois l'élaboration d'une homogénéité et d'une différenciation à une forme qui est étroitement liée au déploiement du capitalisme. Il semblait que cette réflexion sur la fabrication identitaire de l'Anglais se présentait en guise de conclusion pour cette partie et ce chapitre, mais aussi comme un lien qui mène à l'étude, dans la prochaine partie, de la persona de Frederico Briggs, un lithographe brésilien d'origine anglaise. Dans sa première fonction, le recours au symbole de l'artiste académicien, qui émerge comme une sorte d'avatar pour l'élaboration des arts nationaux, cherchait justement à rendre compte de la fragmentation que l'on y voit. Cette approche qui voit la libéralisation des arts à partir de la création de l'archétype de l'artiste académique est très peu pratiquée à notre connaissance dans l'historiographie des arts brésiliens des débuts du XIX^e siècle. Celle-ci se concentre davantage sur l'hégémonie de l'artiste académicien représenté par Debret et les autres membres de la colonie d'artistes français. En effet, la prééminence écrasante de la place de Debret dans les études visuelles et artistiques brésiliennes de la première moitié du XX^e siècle, dont le rôle est extrêmement important comme les références multiples à l'artiste dans cette recherche le prouvent, finit par homogénéiser l'ambiguïté structurelle³⁹⁷ de la société esclavagiste brésilienne. En d'autres termes, cet état ambigu se manifeste sur le versant culturel/artistique à travers les figures de l'artiste académicien et celle de l'artisan esclave, l'un hypervisible et l'autre invisible ou invisibilisé. L'étude sur les artistes étrangers, qui concerne par ailleurs prioritairement ceux proches des élites alors qu'une vague d'artistes européens de tous horizons arrive à Rio de Janeiro à cette période, gagnerait davantage en relief si elle était plutôt fondée sur le dialogisme établi entre les tendances apportées par ces Européens dans la rencontre avec celles locales. Celles-ci sont symbolisées plutôt par l'enracinement de l'esclavage que par les querelles entre les Portugais et les Français à l'Académie. Une telle perspective éviterait un certain discours monologique qui résulte d'une focalisation excessive sur la

³⁹⁵ Voir Howard S. Becker, *op. cit.*

³⁹⁶ « The need for organic metaphors of identity or society implies a counter sense of fragmentation and dispersion. », Robert J. C., *Young, Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, New York, Routledge, 1995, pp. 3-4.

³⁹⁷ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste, op. cit.*

position exogène symbolisée par l'attention quasi-exclusive aux artistes étrangers. Cette démarche, que nous tentons de déployer tant bien que mal sur cette recherche, se fonde sur la conviction que l'esclavage imprime sur la société brésilienne une ambiguïté constitutive de laquelle le milieu artistique ne s'échappe pas. Cette ambiguïté, soit dit en passant, va bien au-delà de la simple représentation des esclaves par les Européens.

Cette idée d'« élite artiste³⁹⁸ » sied donc bien à l'élaboration des arts brésiliens qui construit un discours (fantaisiste) fondé sur le rôle révolutionnaire de l'art lors de sa sécularisation et de la mise en place de la formation académique dans cette société, alors que rien ne change effectivement. Loin de considérer qu'il s'agit d'un projet raté, au contraire, le projet académique est très réussi³⁹⁹ dans ce qu'il s'est proposé de faire, c'est-à-dire effacer les imbrications entre l'esclavage et les arts. Ces contacts semblent être présents dans cette première moitié du siècle, nous ne le répéterons jamais assez, sur l'étude du pôle thématique, qui est d'ailleurs observé majoritairement lorsque la production est étrangère à cette période. Les arts sont consolidés par l'« idée exogène », à l'instar des propositions de Ferdinand Denis, que les seuls talents individuels des artistes de génie seraient la composante majeure des arts brésiliens du XIX^e siècle. Les mondes des arts brésiliens, lors de la focalisation sur la figure de l'artiste académicien, supplantent toute possibilité de comprendre l'aspect tentaculaire de l'esclavage qui resta profondément attaché à la production artistique. Cette métaphore organique évite la dispersion du mythe de Debret⁴⁰⁰, tout aussi tenace que celui de l'Indien dans le nativisme du romantisme brésilien.

En ce qui touche la fonction de lien avec la prochaine partie, la figure de l'artiste populaire s'instaure en opposition à la figure de l'artiste académicien et s'inscrit dans ces rapports difficiles entre les arts et les « peuples » qui se manifestent sur le temps long de l'histoire des arts occidentaux. On retient deux types de perspectives. L'une qui semble de plus en plus dépassée de nos jours qui est celle qui suppose un certain élitisme artistique, fondé sur les canons de l'art. On vérifie en ce sens que dans le cas des arts contemporains brésiliens, de plus en plus fréquentes sont les études sur les arts « populaires » (pratiques d'artistes non professionnalisés dans le cadre des écoles d'arts) qui s'affranchissent de la perspective folkloriste. Toutefois, pour ce qui est des périodes à l'écart de « l'orthodoxie de l'histoire de l'art⁴⁰¹ », les arts populaires restent encore un champ à développer, notamment dans les périodes coloniale et impériale. Les arts du début de la période impériale en particulier constituent une étape entre la tradition dite coloniale et la réussite plus accrue du projet académique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec l'ascension de grands noms des *high arts* brésiliens de la période, tels que Vitor Meirelles et Pedro Américo pour ne citer que les plus en vogue. La production luso-brésilienne reste presque entièrement à découvrir.

L'autre perspective concerne un art qui serait voué à une consommation plus élargie, de masse. Ces pratiques artistiques étaient donc perçues sous un œil réticent. Elle

³⁹⁸ Pour Nathalie Heinich, « l'aristocratisation imaginaire des artistes » se développe au XIX^e siècle comme une nouvelle forme de noblesse, qui transforme les anciennes valeurs aristocratiques (le privilège de naissance), plus ou moins déchuës à cette période, en privilège de la création artistique. *L'Élite artiste*, *op. cit.*, pp. 248-253.

³⁹⁹ Sonia Gomes Pereira, « O ateliê como espaço de ensino e construção de práticas artísticas », *op. cit.*

⁴⁰⁰ À ce titre, il convient de rappeler que Debret et ses œuvres tombent relativement dans l'oubli dans la deuxième moitié de ce siècle. Ce n'est qu'avec une récupération de ses œuvres, entamée par les collectionneurs d'iconographie *brasiliiana* au début du XX^e siècle, que Debret est « redécouvert ». Voir Anderson Ricardo Trevisan, « Arte, memória e sociedade : Jean-Baptiste Debret e sua (re)descoberta na primeira metade do século XX no Brasil », *op. cit.*

⁴⁰¹ Rafael Cardoso, « Resenha: O Brasil (re-)redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira » *op. cit.*

est pourtant d'intérêt pour la compréhension même de ce que fut le phénomène lithographique à la fois comme une œuvre d'art populaire mais aussi d'avant-garde⁴⁰², ainsi qu'un bien culturel⁴⁰³. Toutefois, il convient de dépasser l'idée d'une masse de consommateurs d'objets d'art qui serait passive, consommerait ces produits sans réflexion, sans avoir forcément de goût et fortement manipulable. Il convient de nuancer ces propos, justement à partir de cette idée de l'art comme une ressource⁴⁰⁴. Notre proposition veut que ces aspects se trouvent tous synthétisés dans la figure de l'artiste populaire, traversé par ces tendances les plus diverses et parfois contradictoires, condensées dans l'expression de *low arts*. À la fois objet d'art populaire et produit de masse, notamment dans un moment qui suppose la « proto-massification » des œuvres artistiques, la lithographie est dans cette recherche un kaléidoscope qui exprime les multiples facettes du même phénomène, c'est-à-dire l'élargissement de l'accès à l'œuvre d'art dans l'ère de la reproductibilité technique⁴⁰⁵. Il s'agira donc d'interroger comment Briggs sert d'avatar à son tour pour cette analyse des *low arts* à Rio de Janeiro dans les premières années de l'Empire du Brésil.

⁴⁰² Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.*, p. 2.

⁴⁰³ Enzo Traverso, « Adorno et les antinomies de l'industrie culturelle », *op. cit.*

⁴⁰⁴ George Yúdice, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, *op. cit.*

⁴⁰⁵ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, éditions Allia, 2018 [à partir de la 4^e éd. de 1955]. Pour une discussion détaillée sur les positions de Benjamin et de ses lecteurs, notamment sur la photographie, voir Paul Mattick Jr., « Mechanical Reproduction in the Age of Art » *Theory, Culture and Society*, vol. 10, [En ligne], 1993, pp. 124-147.

Partie II Frederico Guilherme Briggs, un lithographe à Rio de Janeiro, 1820-1850

Não tendo até aqui sido publicada uma coleção de costumes do país, Frederico Briggs, com litografia na rua do Ouvidor n. 130, se propõe a litografar uma coleção de 50 números, saindo cada semana dois números, terças e sábados; cada número será litografado em bom papel de Holanda, e bem desenhado⁴⁰⁶.

Cette annonce parue dans le *Jornal do Comércio* (n. 43, le 15 février 1840) sous le titre de *Costumes Brasileiros*, inaugure une nouvelle étape dans le parcours de Frederico Guilherme Briggs. Il s'agit de la deuxième phase de production de ce que nous considérons comme son projet artistique dédié à la représentation des coutumes et des types sociaux de l'Empire du Brésil. Comme l'indique l'annonce, les feuilles volantes commercialisées par cet atelier font partie d'une collection de cinquante estampes qui représentent les coutumes du pays. Elles sont fabriquées en collaboration avec Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive⁴⁰⁷ (Rio de Janeiro, 1816-1863), l'auteur des dessins qui donneront origine aux matrices lithographiées par Briggs dans son atelier, la *Litographia Briggs* (1838-1841). D'après l'annonce, cette collection est la première à être produite dans le pays ayant comme thématique les coutumes nationales.

Tel qu'il a été énoncé en introduction, l'hypothèse développée dans cette recherche se fonde sur l'idée que l'ensemble des estampes produites par les ateliers de Briggs entre *ca.* 1832 et 1846 fait partie d'un seul et même projet artistique. Celui-ci consiste en la représentation des différentes coutumes nationales par le biais des figures archétypiques qui sont prises comme les symboles des populations urbaines de l'Empire du Brésil. Ce projet concerne donc l'image du pays à partir de ses coutumes et se divise en trois phases. La première est celle des débuts tâtonnants non seulement du projet en soi, mais tout aussi probablement de la pratique lithographique de Briggs et Lopes de Barros dans l'atelier de la *Rua do Ouvidor*, n. 218, connu comme *Rivière & Briggs*⁴⁰⁸ (*ca.* 1832-1836). La deuxième phase correspond à la fabrication et à la commercialisation des feuilles volantes de la collection désignée sous le nom de *Costumes Brasileiros* (1840-

⁴⁰⁶ Nous traduisons toutes les citations du portugais. « N'ayant pas été publiée jusqu'ici une collection avec les coutumes du pays, Frederico Briggs, dans son imprimerie lithographique dans la rue de l'*Ouvidor* n. 130, se propose de lithographier une collection de 50 exemplaires, à paraître deux numéros chaque semaine, les mardis et les samedis. Chaque numéro sera lithographié sur bon papier de Hollande, et bien dessiné. » FBN, Hémerothèque (BnDigital). *Jornal do Comércio*, n. 43, le 15 février 1840.

⁴⁰⁷ L'artiste est référencé sous plusieurs combinaisons de ses noms : Lopes de Barros, Cabral Teive, Lopes Cabral. Nous gardons l'usage de Lopes de Barros, employé par Lygia da Cunha et d'autres auteurs. Cf. « Cabral Teive », *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, São Paulo [En ligne], Itaú Cultural, 2021.

⁴⁰⁸ Notre enquête iconographique montre que le nom de l'atelier n'est pas stable, quelques estampes attribuées comme production de cette période indiquent effectivement le nom de *Rivière & Briggs*. En revanche, la grande majorité utilise uniquement l'adresse comme référence à l'atelier lithographique. Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, "Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica", *op. cit.*, pp. 5-9.

1841), citée dans l'annonce ci-dessus. La dernière étape de ce projet consiste en la réadaptation formelle des feuilles volantes des *Costumes Brasileiros* par Briggs et le lithographe allemand Pedro Ludwig (s. l., ca. 1816 – Rio de Janeiro, 1876). Ces estampes sont regroupées dans la série intitulée *The Brazilian Souvenir – A Collection of Most Peculiar Costumes of Brazil*, qui clôture le projet en 1846. Après cette date, on n'a pas connaissance d'aucune autre estampe élaborée par l'atelier *Ludwig & Briggs* (1843-1877) qui porte sur le thème des coutumes nationales.

Les trente premières années de l'Empire du Brésil dessinent l'horizon dans lequel Frederico Guilherme Briggs évolue en tant qu'artiste et imprimeur lithographe à Rio de Janeiro. C'est également le moment de la mise en place et du développement de la lithographie dans ce pays. D'une perspective culturelle, plusieurs démarches de différents groupes sociaux mènent à l'élaboration de la culture nationale. La production lithographique est une facette de ces démarches, principalement dans ce qui touche la culture populaire puisque ces estampes circulent dans un circuit distinct et éloigné des milieux culturels et artistiques plus « érudits », symbolisés surtout par les cercles de l'AIBA. À cette période, on vérifie également la construction des institutions culturelles nationales, l'Académie des beaux-arts, fondée en 1826, et l'Institut historique et géographique brésilien (IHGB) en 1838.

Briggs fabrique de façon collective les estampes commercialisées par ses imprimeries qui sont vendues aux différents groupes sociaux de Rio de Janeiro, de même qu'aux étrangers de passage dans la ville soucieux d'emporter avec eux une image de l'Empire du Brésil. Dans cette production de l'estampe artistique populaire, le lithographe brésilien fait le choix de se dédier à un thème de représentation épineux : l'institution esclavagiste qui s'enracine dans les espaces urbains des villes brésiliennes, en allant ainsi à contre-courant des directives implicites de la politique visuelle de l'AIBA, qui se structure en amont de la fabrication des estampes par l'auteur collectif Briggs⁴⁰⁹. Ces images de la société brésilienne sont donc marquées par une visualité paradoxale. Celle de la modernité d'un empire sous les tropiques qui se porte garant de la civilisation européenne dans le Nouveau monde, ce qui est d'ailleurs mis en avant par la représentation des vues urbaines de cette capitale impériale qui s'urbanise et tente de donner une image civilisée de ce territoire. En revanche, l'occupation massive des rues par une population noire, contrainte pour la plupart à l'esclavage, est le double de l'image de cet empire. Cet aspect est celui qui marque profondément l'imaginaire du voyageur qui arrive dans l'Empire du Brésil.

Rio de Janeiro est une petite Afrique aux Amériques⁴¹⁰. Elle se construit aussi dans ces premières vingt années du XIX^e siècle à l'image d'une Lisbonne américanisée⁴¹¹. Elle est également à cette période l'une de deux plus grandes villes esclavagistes du monde atlantique⁴¹². Dans cette perspective, la position tenue par Briggs à Rio de Janeiro

⁴⁰⁹ Les questions autour de l'auteur collectif de ces estampes seront traitées en troisième partie.

⁴¹⁰ *Pequena África* est le nom octroyé par l'artiste peintre, compositeur et chanteur de *samba*, Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro, 1898-1966) à la zone portuaire de Rio de Janeiro, composée des quartiers traditionnellement habités par des populations africaines des origines les plus diverses. Cette occupation traversa tout le XIX^e siècle, principalement à partir des années 1850. Aux alentours des années 1920, avec les réformes urbanistiques de Rio de Janeiro, beaucoup de ces populations sont expulsées de cette région. Voir Roberto Moura, *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983, pp. 13-29.

⁴¹¹ Voir Kirsten Schultz, *Tropical Versailles: Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*, *op. cit.*

⁴¹² Titre de ville esclavagiste de l'Atlantique que, durant cette première moitié du XIX^e siècle, Rio de Janeiro dispute à La Havane. Voir Michael Zeuske, « Comparing or Interliking? Economic Comparisons of Early Nineteenth-Century Slave Systems in the Americas in Historical Perspective », in Enrico del Lago et Constantina Katsari, *Slave System Ancient and Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp.

en tant qu'artiste-imprimeur lithographe apparaît comme le fragment d'une « totalité ouverte⁴¹³ » des cultures matérielle et visuelle du monde atlantique. Celles-ci sont symbolisées d'un côté par l'émergence des théories abolitionnistes et d'un autre côté, par l'intensification du recours à la main-d'œuvre captive d'origine africaine dans certains espaces américains, notamment au Brésil, afin de répondre aux besoins en matières premières utilisées dans l'industrie des pays du nord de l'Atlantique⁴¹⁴. L'approche se donne donc par cette position sociale, culturelle et artistique qui, comme un fragment de ce contexte plus large, porte sur deux symptômes visuels à la fois globaux et spécifiques : le changement de mentalité vis-à-vis des images concernant l'esclavage ; l'émergence d'une économie visuelle des œuvres artistiques populaires et de masse qui développe des thèmes de l'actualité socio-culturelle. Tous ces aspects sont observés à partir de la spécificité de Rio de Janeiro en tant que lieu d'accumulation des « choses, machines, bâtiments, monuments, livres, théories, coutumes, droit, etc.⁴¹⁵ ». La prise en considération de l'histoire de Rio de Janeiro à cette période comme une phase synchronique suppose ces modes d'organisation et de fonctionnement dans cette période charnière de changement de la ville et de l'urbain au Brésil. Dans une durée plus longue, l'image de Rio de Janeiro se manifeste sur l'expérience sociale de ses citoyens, matérialisée à son tour par les cultures matérielles et visuelles sur et de cette ville⁴¹⁶.

Un deuxième aspect dans l'étude spécifique menée dans cette deuxième partie se réfère à ce que Jorge Coli appelle « l'entité génétique⁴¹⁷ ». Autrement dit, l'objectif principal est d'appréhender comment la figure de « l'artiste, l'être concret, de chair et d'os, pensant et raisonnant⁴¹⁸ [...] », en tant que catégorie sociale du phénomène artistique, pourrait en quelque sorte exprimer les tendances diverses dans la naissance des arts nationaux. Dans cette perspective, il s'agit donc de dresser un panorama contextuel non seulement des milieux artistiques naissants, mais aussi des nouvelles formes de sociabilités qui s'expriment à Rio de Janeiro entre les années 1820 et 1850. La différence capitale par rapport à ce qui a été entamé dans la première partie, c'est que cette analyse a comme point de départ exclusif l'expérience individuelle de Briggs. Frederico Guilherme Briggs est un individu binational dans une période qui amorce une profonde transformation de la société brésilienne en général, et particulièrement celle de Rio de Janeiro. Il est l'un des premiers artistes formés par l'AIBA, de même qu'une figure majeure de la lithographie brésilienne à ses débuts. Dans les premières années de l'Empire du

148 – 184. Sur l'analyse comparative de l'esclavage dans ces deux villes à cette période, voir Ynaê Lopes dos Santos, *Irmãos do Atlântico, Escravidão e espaço urbano no Rio de Janeiro e Havana (1763-1844)*, op. cit.

⁴¹³ « L'étude des totalités ouvertes, c'est-à-dire des fragments du globe intégrés par le biais de liens divers (économiques, sociaux, politiques, culturels) qui assument une configuration dynamique et systémique particulière », voir Rafael de Bivar Marquese, « A História global da escravidão atlântica: balanços e perspectivas », *Esboços* (Dossier « Virada global: tensões, limites e desafios »), vol. 26, n. 41, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019, p. 17.

⁴¹⁴ « Ces formes (institutionnelles et coercitives du capitalisme historique, dont celle de l'esclavage) ne se présentent pas comme de simples relations mécaniques entre exploités et exploités, mais elles configurent plutôt des formations sociales spécifiques, complexes et non moins dynamiques », Rafael de Bivar Marquese, « A História global da escravidão atlântica: balanços e perspectivas », *ibidem*, p. 29, d'après la perspective développée par Dale W. Tomich, *Through the Prism of Slavery: Labor, Capital and World Economy*, op. cit.

⁴¹⁵ Pierre Bourdieu, « Le mort saisit le vif », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 32-33, [En ligne], 1980, p. 6.

⁴¹⁶ Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, « La ville des sociologues », in *La Ville et l'urbain. L'état des savoirs*, op. cit., p. 56.

⁴¹⁷ Jorge Coli, « Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes – exemplos do século XIX », in Ana Maria Tavares Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle, *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*, vol. 1, Rio de Janeiro, EBA – UFRJ/DezenoveVinte, 2008, pp. 20-21.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

Brésil, Briggs et Lopes de Barros sont les seuls artistes nationaux connus qui développent le thème visuel de l'esclavage brésilien. La place sociale occupée par Briggs fait de lui un acteur majeur pour l'étude des milieux embryonnaires des arts nationaux ainsi que des phénomènes multiples – sociaux, politiques et culturels –, qui structurent la culture visuelle brésilienne et le Brésil urbain dans cette première moitié du XIX^e siècle.

Cette démarche se concentre sur l'analyse à l'« échelle des petites communautés⁴¹⁹ » artistiques à Rio de Janeiro, dans une période circonscrite de façon très restreinte (1820-1849), ayant comme sujet principal Briggs, ce qui, *a priori*, se montre comme la réalisation de sa monographie. Certes, si d'une part la focalisation sur l'aspect biographique mène à cette idée de proposer une approche quelque peu désuète⁴²⁰, même s'il s'agit d'une démarche importante à nos yeux du fait que Briggs a suscité peu d'études plus approfondies sur son parcours, comme évoqué en introduction. D'autre part, les questions que l'on pose à Briggs, en rapport à sa place sociale et à son action individuelle, sont mises en œuvre dans l'objectif premier de créer nos propres outils pour analyser l'auteur collectif Briggs et son œuvre⁴²¹. Ces deux instances, l'auteur collectif et l'œuvre lithographique, récupérées d'une totalité⁴²², ou mieux d'un corpus d'images désignées par l'expression hégémonique d'*iconographie des voyageurs*, finissent par brassier et homogénéiser les directions diverses que prennent les régimes de visibilité⁴²³ de ces images à l'intérieur des cultures visuelles brésilienne et atlantique.

L'approche biographique proposée dans cette partie tourne ainsi autour des trois axes thématiques : la formation professionnelle artistique dans la première étape de l'AIBA (1826-1834), qui correspond à la période durant laquelle Briggs suit les cours d'architecture et de paysage dans l'institution. Ainsi, dans **le chapitre III, Être un élève dans les premières années de l'Empire du Brésil : le parcours de formation de Frederico Briggs (1820-1833)**, aborde à la fois les quelques vestiges de ses premières années de vie et, par la suite, son incorporation au corps d'élèves de l'institution en tant qu'auditeur libre. Le deuxième axe est celui qui se rapporte à la position sociale de Briggs durant la période de la Régence (1831-1840), où résident les racines de son projet artistique. Celle-ci est observée à partir de l'analyse discursive textuelle détaillée des lettres parues dans les journaux de Rio de Janeiro autour du premier concours réalisé par l'AIBA. En effet, **le chapitre IV, Être un artiste national dans l'Empire du Brésil : Briggs et Lopes de Barros contre le résultat du concours de la chaire de paysage à l'AIBA (1833-1834)**, porte sur les positions discursives de Briggs et Lopes de Barros comme le symptôme de ce moment des ruptures et des conflits dans l'Empire du Brésil, qui, d'un point de vue social et culturel, mène à fixer les identités en jeu dans cette société, de même que l'élaboration conjointe de diverses sphères sociales d'une identité nationale, par ailleurs, extrêmement mobile à cette période⁴²⁴. Enfin, le dernier axe constitue l'analyse de la figure du lithographe Briggs. **Le chapitre V, Être un lithographe dans le**

⁴¹⁹ Bernard Lepetit, « De l'échelle en l'histoire », in Jacques Revel, *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Seuil, 1996, p. 71-94.

⁴²⁰ Voir les études fondatrices sur la question, Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n. 5, Marseille, 1968, pp. 61-67. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Bulletin de la Société française de philosophie*, année 63, n. 3, [En ligne], 1969, pp. 73-104. Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, [En ligne], 1986, pp. 69-72.

⁴²¹ Voir la réflexion de Laurence Bertrand Dorléac, « Le sujet dans l'histoire », *Perspective*, n. 4, [en ligne], 2006, pp. 499-502.

⁴²² *Ibidem*, p. 501.

⁴²³ Voir Valéria Alves Esteves Lima, « Silêncios e vazios: a iconografia dos viajantes e os tempos de ver », *XII Encontro de História da arte*, Campinas, Unicamp, 2017, pp. 594-601.

⁴²⁴ Sur la formation des identités culturelles, voir Robert J. C. Young, « Hybridity and Diaspora », in *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, op. cit., pp. 1-26.

marché de l'estampe artistique : les débuts de l'économie visuelle à Rio de Janeiro, 1840-1849, est dédié à la lithographie brésilienne à ses débuts. Par ailleurs, Briggs occupe une place prépondérante dans les débuts de l'économie visuelle à Rio de Janeiro. L'hypothèse développée dans ce chapitre constitue l'amorce de cette économie visuelle par la constitution du marché de l'estampe lithographique dans la ville. Celui-ci contribue à la popularisation de la consommation des biens artistiques et culturels dans cette société⁴²⁵. L'analyse est donc centralisée sur la décennie de 1840, la première du second empire (1840-1889), par le biais de l'activité commerciale concernant la lithographie artistique de deux ateliers majeurs de la période : *Heaton & Rensburg* et *Ludwig & Briggs*.

⁴²⁵ Voir Stephen Bann, *Distinguished Images: Prints and the Visual Economy in Nineteenth Century France*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2013.

Chapitre 3 – Être un élève dans les premières années de l’Empire du Brésil : le parcours de formation de Frederico Briggs (1820-1833)

« Estão em toda parte, esses ingleses! », escrevia Eça de Queiroz nos fins do século passado. Parecia-lhe mesmo que o mundo ia se tonando melancólica e monotonamente inglês : « Porque por mais desconhecida e inédita que seja a aldeola onde se penetra, por mais perdido que se ache num obscuro canto do Universo o regato ao longo do qual se caminhe, encontra-se sempre um inglês, um vestígio de ingleses⁴²⁶! »

Frederico Guilherme Briggs, né le 14 septembre 1813 à Rio de Janeiro⁴²⁷, est l’aîné des cinq enfants de William Briggs, un petit commerçant d’origine anglaise, et de la Brésilienne Angélica de Paula dos Santos Briggs⁴²⁸. Quelques années avant sa naissance, les guerres napoléoniennes dévastent l’Europe (1803-1815) et les invasions du Portugal (1807) par les troupes de Junot mènent à la concrétisation d’un plan qui se présentait déjà dans certains milieux diplomatiques portugais, celui de transférer le siège de la couronne vers le territoire colonial américain⁴²⁹. En 1808, Rio de Janeiro devient donc le siège de l’Empire portugais. À peine âgé de deux ans, Briggs est baptisé dans l’église du *Santíssimo Sacramento*, alors que l’ancien territoire de l’Amérique portugaise est élevé au rang de royaume (1815). Ce changement de statut de la colonie américaine, désormais le Royaume du Brésil, amorce la période du Royaume Uni du Portugal, du Brésil et des

⁴²⁶ Nous traduisons toutes les citations en portugais. Nous actualisons le lexique des extraits de presse, nous gardons la syntaxe originale et l’emploi des majuscules. « “Ils sont partout, ces Anglais !”, écrivait Eça de Queiroz à la fin du siècle dernier. Il lui semblait même que le monde devenait mélancolique et prosaïquement anglais : “Car aussi inconnu et méconnu que soit le village dans lequel nous entrons, aussi perdu dans un coin obscur de l’Univers qu’est le ruisseau le long duquel nous marchons, il y a toujours un Anglais, un vestige d’Anglais !” ». Gilberto Freyre, *Ingleses no Brasil. Aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1948, p. 36.

⁴²⁷ Lygia da Cunha indique le 13 septembre alors que les archives ecclésiastiques indiquent le 14 septembre. Voir Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha « Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica », *op. cit.*, p. 2. « Fiderico [sic] Briggs, date de naissance le 14 septembre 1813, baptême le 27 février 1815 dans l’église du *Santíssimo Sacramento*, à Rio de Janeiro ». Cf. *Brasil Batismos, 1688-1935*, base de données des archives ecclésiastiques de Rio de Janeiro, *FamilySearch*.

⁴²⁸ « Mariage du 22 novembre 1820. Protestant de la secte de Luther, enfant légitime de Guilherme Briggs, native d’Angleterre, et de Sarah Briggs, native d’Angleterre, [se marie] avec la dame Angelica de Paula, enfant légitime de José Vas dos Santos et Francisca Angélica de Paula, native et baptisée dans l’arrondissement de Santa Rita ». Cf. *Brasil Casamentos, 1730-1955*, base de données des archives ecclésiastiques de Rio de Janeiro, *FamilySearch*.

⁴²⁹ Maria de Lourdes Viana Lyra, « Le projet d’empire américain : stratégie et concrétisation », *Rio de Janeiro, capitale de l’Empire portugais (1808-1821)*, *op. cit.*, pp. 185-186. L’autre perspective du phénomène dans l’historiographie luso-brésilienne considère que la couronne fuit les guerres napoléoniennes, voir Renato Mattos, « Versões e interpretações: revisitando a historiografia sobre a abertura dos portos brasileiros (1808) », *HistoReLo (revista de Historia regional e local)*, vol. 9, n. 17, [En ligne], 2017, pp. 473-505.

Algarves (1815-1822). Ces deux événements, qui symbolisent la rupture du pacte colonial, annoncent l'émancipation politique de l'ancienne colonie qui aura lieu le 7 septembre 1822⁴³⁰.

Les années du *Primeiro Reinado* (1822-1831) de l'Empire du Brésil sous le règne de d. Pedro I, l'ancien prince régent du Royaume du Brésil après le retour de d. João VI au Portugal en 1821, sont celles durant lesquelles Briggs entame sa formation artistique à l'Académie des beaux-arts⁴³¹, fondée en 1826 dans la capitale impériale. C'est également à cette époque que les premières presses lithographiques arrivent à Rio de Janeiro. Le procédé attire l'attention de tous, notamment de l'empereur lui-même, qui vraisemblablement, est le premier à être en possession d'une presse lithographique portable dans l'Empire, un objet très en vogue dans les centres urbains européens⁴³². Briggs entame son apprentissage de la technique lithographique simultanément à la mise en place des premières imprimeries à Rio de Janeiro dans les années 1820⁴³³.

Les années 1830 débutent à Rio de Janeiro avec l'expression d'un mécontentement grandissant des différents secteurs sociaux de la capitale, des élites politiques aux couches populaires. Celles-ci sont composées des groupes distincts, des « Blancs de la terre » désormais les nationaux, des pauvres immigrants européens, des Noirs libres, des Africains affranchis ainsi qu'un grand nombre d'individus noirs ayant le statut d'esclave. Les rues sont animées, la tension est palpable et des conflits éclatent partout, en opposant les *Caramurus*, les *Chimangos* et le *Jujurubas*, ou encore les *Pés de Chumbo* contre les *Cabras*⁴³⁴. La société de Rio de Janeiro est hétérogène et se subdivise en différents groupes sociaux qui s'organisent autour d'une cause, d'idées politiques, d'une appartenance culturelle ou ethnique, entre autres éléments⁴³⁵.

Les conflits et les révoltes qui éclatent un peu partout dans l'Empire font que la situation devient de plus en plus ingérable pour les autorités impériales. Le 6 avril 1831, un conflit majeur éclate dans les rues de Rio de Janeiro, a *Noite das garrafadas* (la Nuit des

⁴³⁰ L'historiographie brésilienne de la période s'accorde sur le fait que l'indépendance en 1822 et, par la suite, la formation de l'État impérial brésilien sont majoritairement tributaires de ce transfert. Les initiatives royales de d. João VI, telles que l'élévation de la colonie américaine au rang de royaume en 1815 et la transformation de Rio de Janeiro en siège de la couronne portugaise de 1808 jusqu'en 1821 contribuent de façon considérable à l'autonomisation des instances politiques au Brésil. Nous ne pouvons pas rendre compte ici de toute la bibliographie concernant cette période de transition entre l'Amérique portugaise, le Royaume Uni jusqu'à l'émancipation politique du Brésil. Voir quelques œuvres essentielles pour la compréhension des événements sociaux et politiques de la période, Ilmar Rohlof Mattos, *O tempo Saquarema*, São Paulo, HUCITEC, 1987. Richard Graham, *Patronage and Politics in Nineteenth Century Brazil*, Palo Alto (CA), Stanford University Press, 1990. José Murilo de Carvalho, *A construção da ordem: a elite política imperial/Teatro das Sombras: a política Imperial*, Rio de Janeiro, EDUF RJ ; Relume Dumará, 1996. István Jancsó (dir.), *Independência: história e historiografia*, São Paulo, HUCITEC, 2005. Keila Grinberg, Ricardo Salles (dirs.), *O Brasil Imperial (1808-1831)*, vol. 1, *O Brasil Império (1831-1870)*, vol. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

⁴³¹ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, pp. 2-4.

⁴³² Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra ; introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*, São Paulo: EdUSP, 1994[1^{re} éd. de 1976], p. 322.

⁴³³ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁴³⁴ Pour les appellations des groupes sociaux à Rio de Janeiro, voir le chapitre IV.

⁴³⁵ Gladys Sabina Ribeiro, *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/FAPERJ, 2002. Marcello Otávio Neri de Campo Basile, *O Império em construção: projetos de Brasil e ação política na Corte Regencial*, thèse de doctorat, Histoire, Rio de Janeiro, UFRJ, 2004. Marcos, Morel, *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial, 1820-1840*, São Paulo, Hucitec, 2005. Marcello Otávio Neri de Campo Basile, « A Revolução do 7 de Abril de 1831: disputas políticas e lutas de representações », *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social*, [En ligne], 2013.

bouteilles brisées)⁴³⁶. Les différents groupes sociaux qui soutiennent la cause nationale se rassemblent dans les rues contre l'autoritarisme de l'empereur et la censure de la presse. Les pressions deviennent fortes, quelques individus plus « radicaux » demandent même la proclamation de la République, l'abolition de l'esclavage et la réforme agraire. Les politiciens brésiliens modérés voient le danger d'un éclatement complet de l'unité nationale, principalement dû à l'isolement du régime monarchique brésilien parmi les républiques sud-américaines récemment instituées. D'une part, les libéraux modérés se font les défenseurs de la cause nationale ainsi que de l'Empire et du *statut quo* institutionnel, notamment en ce qui touche le maintien de l'esclavage. Ils s'inquiètent vis-à-vis des sentiments exacerbés de la part d'une population composée majoritairement de captifs dans une période marquée par le fantasme de Saint-Domingue⁴³⁷. D'autre part, les groupes politiques fidèles à la Couronne portugaise craignent de voir l'Empire du Brésil échapper à la Maison de Bragance. Une autre issue semble impossible et le 7 avril 1831 d. Pedro I renonce au trône de l'Empire en faveur de son fils, Pedro de Alcantara, âgé de cinq ans lors des événements⁴³⁸.

L'abdication de d. Pedro I et les événements politiques et sociaux marquent le début de la période de la Régence (1831-1840), l'étape de consolidation effective de l'État national indépendant. De son côté, Briggs exprime à un niveau individuel les conflits et les tensions qui marquent cette société. Il entame cette décennie en faisant un recours auprès du pouvoir de la Régence pour demander l'annulation du premier concours de l'Académie des beaux-arts réalisé en 1833, dans lequel il prend part comme l'un des candidats au poste de professeur remplaçant de la chaire de paysage⁴³⁹. C'est également à cette période qu'il fonde sa première imprimerie lithographique (ca. 1832), en association avec l'artiste et lithographe français Édouard Rivière. Dans la *Lithographia da Rua do Ouvidor*, communément référencée dans la fortune critique de Briggs comme l'imprimerie *Rivière & Briggs*, les deux lithographes en collaboration avec l'artiste *fluminense* et collègue académicien de Briggs, Lopes de Barros, commencent la publication des premières feuilles volantes ayant pour thème la représentation des figures archétypiques des populations nationales, les types sociaux⁴⁴⁰.

Briggs, pour sa part, se voit définitivement écarté de l'horizon des beaux-arts en 1834. Après quatre années de fonctionnement, l'imprimerie *Rivière & Briggs* cesse ses activités, Briggs décide donc de partir en Angleterre, le pays de son père, pour se perfectionner au procédé lithographique. Entre 1836 et 1837, tout porte à croire que Briggs est un apprenti lithographe chez *Day & Haghe*, l'une des plus grandes imprimeries

⁴³⁶ Marcello Otávio Neri de Campo Basile, « A Revolução do 7 de Abril de 1831: disputas políticas e lutas de representações », *op. cit.*, pp. 15-16.

⁴³⁷ Pour les répercussions générales de la Révolution de Saint-Domingue sur l'imaginaire des élites politiques au Brésil, voir Celia Maria Marinho de Azevedo, *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites do século XIX*, São Paulo, Annablume, 2004 [1^{re} éd. de 1987].

⁴³⁸ L'option faite dans cette recherche est celle de focaliser les pressions internes qui menèrent à l'abdication de d. Pedro I d'un point de vue culturel, sur les questions concernant les conflits constitutionnels au Portugal, l'émergence du *miguelismo*, et d'une façon plus générale l'histoire du Portugal entre les années 1820-1830, voir António Manuel Hespanha, *História de Portugal moderno. Político e institucional*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1995 ; *Guiando a mão invisível: direitos, Estado e lei no liberalismo monárquico português*. Coimbra, Almedina, 2004. Sur l'historiographie de l'Empire luso-brésilien dans cette période, les différentes approches, voir Andréa Lisly Gonçalves, « Aspectos da história e da historiografia sobre o Brasil e Portugal das primeiras décadas do século XIX », *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, vol. 5, n. 10, [En ligne], 2012, pp. 32-53.

⁴³⁹ Alfredo Galvão, *Os primeiros concursos para o magistério realizados na Academia de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1961, cité par Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁴⁰ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *ibidem*, pp. 5-9 ; sur les types sociaux, cf. le chapitre VI.

lithographiques de Londres à cette période⁴⁴¹. Par la suite de son séjour anglais, relativement nébuleux, le lithographe rentre au Brésil et fonde l'imprimerie *Lithographia Briggs* en 1839. Il s'agit d'une nouvelle étape dans les activités de Briggs de même que dans l'histoire de l'Empire. Après une décennie des conflits majeurs dans lesquels l'État impérial est fortement affaibli par les luttes intestines entre les trois principaux partis en place, de même que par les révoltes qui éclatent partout sur le territoire de l'Empire. Une partie des libéraux modérés, associés à certaines factions des conservateurs (*Caramurus*), leurs anciens opposants, fomente le premier coup d'État de l'histoire du Brésil, le *Golpe da Maioridade* (coup d'État de l'âge adulte). En effet, en 1840, d. Pedro II accède au trône de l'Empire, âgé de quatorze ans, au lieu des 21 ans, tel que la Constitution de 1824 le préconisait, en instaurant ainsi le *Segundo Reinado* (1840-1889)⁴⁴².

Les années 1840 sont prolifiques pour Briggs. Il s'installe comme l'un des principaux lithographes de la Cour impériale. En ce qui concerne la fabrication et la commercialisation des lithographies artistiques, il commence cette décennie en publiant les feuilles volantes de la série *Costumes Brasileiros* (1840-1841), dont les dessins des matrices sont encore réalisés par son compagnon de l'Académie, Lopes de Barros⁴⁴³. Après quelques revers économiques qui mènent à la faillite de son affaire d'estampes⁴⁴⁴, Briggs fonde en 1843 une nouvelle imprimerie. Il s'agit également de l'année où un lithographe d'origine allemande arrive à Rio de Janeiro, Pedro Ludwig. Briggs et Ludwig s'associent et démarrent les activités de l'imprimerie *Ludwig & Briggs* (1843-1877), qui deviendra l'une des plus importantes de l'Empire⁴⁴⁵. C'est dans cette imprimerie que la collection d'estampes *The Brazilian Souvenir: a Selection of Most Peculiar Costumes of Brazil* (ca. 1846) est fabriquée, finalisant ainsi un long parcours d'élaboration des estampes sur les coutumes et les types sociaux symboliques de la société brésilienne dans les débuts de l'Empire du Brésil. À la fin de cette période, Briggs ne produira plus d'estampes ayant ce thème, l'imprimerie semble se tourner plutôt vers la fabrication d'éphémères ou contribuer à celle des caricatures⁴⁴⁶. Le lithographe décède en 1870, en léguant la gestion de son patrimoine lithographique à son associé et ami intime, Pedro Ludwig. L'imprimerie, sous la direction artistique de Ludwig et celle commerciale de Frederico Briggs fils, ne survit pas à la disparition de son fondateur. En 1877, l'affaire est dissoute⁴⁴⁷.

Ce bref exposé des événements socio-politiques de la première moitié du XIX^e siècle qui marquèrent profondément la société brésilienne a pour but de situer la place sociale de Briggs. Les vestiges très réduits de son parcours biographique ne permettent pas de dresser un panorama sûr de ses premières années comme jeune artiste en formation pendant la première phase de l'Empire (1822-1831). En effet, le manque de clarté sur le parcours académique de Briggs s'étend également sur sa jeunesse dans cette époque de transition symbolisée par l'émancipation politique du Royaume du Brésil, qui

⁴⁴¹ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *ibidem*, p. 10. Michael Twyman, *A Directory of London Lithographic Printers 1800-1850*, London, 1976, pp. 29-30.

⁴⁴² Lilia Moritz Schwarcz, *As Barbas do Imperador, D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁴⁴³ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *ibidem*, pp. 12-15.

⁴⁴⁴ Voir les annonces de la mise en enchère et la liquidation de son atelier à la rue de l'Ouvidor le 13 juillet, les 18 et 20 octobre, le 8 novembre 1841 et le 6 février 1842 dans le *Jornal do Comércio*, éds. 177, 268, 270, 288, 36. Le 21 avril 1842, Briggs annonce l'ouverture d'une nouvelle imprimerie à la rue de la Lampadosa, n. 6. *Jornal do Comércio*, éd. 107.

⁴⁴⁵ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *ibidem*, pp. 19-29.

⁴⁴⁶ Voir Herman Lima, *História da caricatura no Brasil*, vols. 1 et 2, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

⁴⁴⁷ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, pp. 28-29.

devient, en 1822, un empire. Les quelques aspects biographiques à propos de Briggs mettent toutefois en lumière sa personnalité artistique et sociale comme représentative d'une couche urbaine moyenne à Rio de Janeiro durant la première moitié du XIX^e siècle. Effectivement, cette exemplarité de Briggs se fonde sur ses origines et sa position sociale dès lors qu'elles reproduisent à un niveau individuel les mouvements unissant les couronnes portugaises et britanniques au moment du transfert de la première vers l'espace colonial américain, spécifiquement vers la ville de Rio de Janeiro⁴⁴⁸.

Dans cette perspective, la binationalité de Briggs, fils d'un petit commerçant anglais et d'une « dame brésilienne⁴⁴⁹ », s'inscrit d'une façon particulière dans cette réalité fantasmée que fut la présence anglaise au Brésil tout au long du XIX^e siècle. L'adjectif « fantasmée » sied bien à cette situation, étant donné que la figure de l'Anglais est un trope qui traverse non seulement l'imaginaire brésilien de la période, mais un nombre des productions culturelles contemporaines des sociétés portugaise et brésilienne durant ce siècle, comme l'extrait de l'œuvre de Freyre l'évoque. C'est une image qui est par ailleurs maintes fois alimentée par les Britanniques eux-mêmes qui élaborent leurs stratégies de représentation dans la société brésilienne et d'autres dans lesquelles ils imposent leur présence commerciale, politique et symbolique⁴⁵⁰. La prééminence anglaise au Brésil du XIX^e siècle, qui est largement connue dans ses aspects politiques et économiques⁴⁵¹, s'instaure de façon effective à partir du transfert de la Couronne portugaise en 1808⁴⁵². Toutefois, il est certain que dans les études concernant ces liens entre le Brésil et la Grande-Bretagne, la place donnée aux sujets qui circulent dans les hautes sphères économiques et politiques a fini par occulter l'ampleur de l'enracinement des expatriés anglais dans cette société, issus des milieux sociaux les plus divers. Ainsi, dans ce chapitre, il s'agit d'interroger dans quelle mesure l'origine anglaise de Briggs est le signe de cette « interpénétration des cultures », telle que Freyre l'évoque, mais à partir d'une perspective de révision critique de « l'anglophilie⁴⁵³ » implicite dans l'étude culturelle du sociologue brésilien sur la présence britannique au Brésil⁴⁵⁴.

Un deuxième aspect du parcours de vie de Briggs dans sa jeunesse est relatif à sa présence à l'AIBA lors de sa fondation effective en 1826. Cette situation de formation est envisagée à partir du raisonnement qui nous mène à considérer la place de Briggs comme

⁴⁴⁸ Sur le rôle joué par la Grande-Bretagne dans la logistique du transfert de la couronne portugaise vers Rio de Janeiro, voir José Jobson de Andrade Arruda, « L'ouverture des ports et la rupture du système colonial luso-brésilien », *Rio de Janeiro, capitale de l'Empire portugais (1808-1821)*, op. cit., pp. 102-103. Lúcia Maria Paschoal Guimarães, « A presença inglesa no Brasil, segundo a historiografia contemporânea », *Multitemas (UCDB)*, v. 10, Campo Grande, 1998, p. 126.

⁴⁴⁹ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, op. cit., p. 3.

⁴⁵⁰ Voir Louise Guenther, *British Merchants in Nineteenth Century Brazil: Business, Culture and Identity in Bahia, 1808-1850*, Oxford, Centre for Brazilian Studies, 2004.

⁴⁵¹ Voir Alan K. Manchester, *Preeminência inglesa no Brasil*, traduit de l'anglais par Janaína Amado, São Paulo, Brasiliense, 1973 [1^{re} éd. américaine de 1933]. Caio de Freitas, *George Canning e o Brasil (Influência da diplomacia inglesa na formação brasileira)*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 2 v., 1958, coll. Brasileira. Richard Graham, *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1973. Carlos Gabriel Guimarães, *A presença inglesa nas Finanças e no Comércio no Brasil Imperial: os casos da Sociedade Bancária Mauá, MacGregor & Co. (1854-1866) e da firma inglesa Samuel Phillips & Co. (1808-1840)*, São Paulo, Alameda, 2012.

⁴⁵² Leslie Bethell, « Britain and Brazil (1808-1914) », in *Brazil: Essays on History and Politics*, London, Institute of Latin American Studies, 2018, pp. 57-91. Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*, São Paulo, Editora UNESP, 2005, pp. 36-7.

⁴⁵³ Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, « Gilberto Freyre e a Inglaterra, uma história de amor », *Tempo Social, revista de sociologia USP*, vol. 9, n. 2, São Paulo, 1997, pp. 13-38.

⁴⁵⁴ Gilberto Freyre, *Ingleses no Brasil. Aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.

symbolique dans cette période de transition des mentalités vis-à-vis du travail artistique, comme il a été démontré dans la première partie de cette recherche. Le rôle joué par l'Académie des beaux-arts dans ce processus est indéniable, étant donné qu'elle lance les bases pour l'identification de la pratique artistique à partir d'un prisme de travail intellectuel, une tâche assez difficile dans une société esclavagiste où la pratique artistique était pendant tout une longue période associée à la main-d'œuvre captive. Il y a donc une forme d'appropriation des arts qui, à partir de l'ouverture de l'institution à Rio de Janeiro, s'éloigne peu à peu de l'esclavage. Dans un premier temps, ce mouvement concerne plutôt la perception subjective des acteurs artistiques que la réalité des situations de leur pratique. Bien évidemment, il s'agit d'un processus long qui présente plusieurs étapes. La présence de Briggs dans l'institution annonce l'amorce de cette démarche.

En partant de ces deux axes : les années de jeunesse de Briggs et sa formation comme auditeur libre à l'AIBA, ce chapitre propose donc un exposé du parcours de vie du lithographe, qui n'est pas sans conséquences sur ses choix postérieurs, notamment en ce qui concerne sa production visuelle. Ainsi, il s'agit d'abord de revenir sur certains éléments biographiques en complétant l'ample travail proposé par Lygia da Cunha. Dans un deuxième temps, la réflexion se pose sur les premières années de formation à l'AIBA, dont quelques fondements culturels ont déjà été abordés dans le chapitre II par le biais de l'analyse des expositions des travaux d'élèves en 1829 et 1830, auxquelles Briggs prend part avec ses travaux d'architecture et de paysage. Dans celui-ci, il s'agit d'inférer avec le peu de vestiges qui nous sont parvenus de la présence de Briggs dans l'institution, sa place sociale et ses possibles intentions en s'inscrivant en tant qu'auditeur libre en architecture, puis en paysage.

3.1 Être un anglo-brésilien : la présence britannique au Brésil à partir du parcours de Frederico Briggs

Le 4 février 1857, dans les colonnes du *Correio Mercantil* (n. 35), un anonyme accuse Guilherme Henrique Briggs (Rio de Janeiro, ca. 1832 – Niterói, 1891)⁴⁵⁵, l'un des frères de Briggs, de ne pas remplir les conditions pour occuper le poste de commissaire adjoint de la ville de Niterói, sur l'autre rive de la baie de Guanabara, en face de Rio de Janeiro, car il serait anglais. L'accusateur dresse donc une liste avec les noms et les âges de tous les habitants de la demeure du frère de Briggs. Les parents du lithographe ; Guilherme Briggs, signalé comme originaire de Londres, commerçant et âgé de 65 ans ; la mère, Angélica de Paula, âgée de 62 ans, originaire de Rio de Janeiro ; la conjointe et les enfants de son frère, Guilherme Henrique. Selon les archives ecclésiastiques de Rio de Janeiro⁴⁵⁶, bien que le père de Briggs soit anglais, tous ses enfants sont bien nés à Rio de Janeiro⁴⁵⁷. Ce qu'il est intéressant de remarquer à propos de cette fausse accusation, c'est le jeu de tensions autour de l'identité nationale qui montre un manque de stabilité dans cette société, notamment à un tel point que les origines des uns et des autres servent

⁴⁵⁵ Cf. « Brasil Batismos », 1688-1935, base de données des archives ecclésiastiques de Rio de Janeiro, *FamilySearch*. Disponible sur <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XVWK-CJV>. Consultée le 14 février 2020.

⁴⁵⁶ Voir l'annexe L, recherches sur la base de données *FamilySearch*.

⁴⁵⁷ Dans la Constitution brésilienne de 1824, la *Carta Magna*, le deuxième titre (« Des citoyens brésiliens »), le sixième article institue le concept de *jus soli*, c'est-à-dire que tous les enfants nés (libres et esclaves) sur le territoire brésilien ont la nationalité brésilienne, y compris ceux des parents étrangers (à la condition que ce parent ne soit pas au service de son État d'origine). Cf. Brasil, *Carta da lei de 25 de março de 1824*. Disponible sur : http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm.

d'arguments autour des rivalités concernant l'acquisition d'un poste dans la fonction publique. Alors que son frère est « accusé » d'être anglais, Briggs jouit de sa position de lithographe brésilien dont l'atelier en cette fin 1850 est l'un de plus traditionnels de la ville de Rio de Janeiro, sur l'autre rive. Certes, il est relativement connu des voyageurs anglo-saxons, il publia durant les décennies précédentes quelques annonces en anglais, mais d'après l'état actuel du dépouillement des documents d'archives connus à son sujet, il ne semble avoir jamais revendiqué la nationalité anglaise. Au contraire, l'analyse proposée dans le chapitre IV montrera qu'il suit plutôt l'autre tendance, celle de revendiquer son origine locale qu'il aborde selon le terme de « national » plutôt que de « Brésilien ».

D'un point de vue historiographique, ces aspects qui touchent la confusion autour de la binationalité des enfants de la famille Briggs mettent en avant les lacunes qui restent à combler dans l'histoire de la présence britannique au Brésil. En effet, à l'opposé des études sur les autres vagues migratoires vers le Brésil au XIX^e siècle, principalement celles des Allemands et des Italiens, il y a très peu d'études qui se focalisent sur les immigrants britanniques d'origine modeste qui s'expatrient au Brésil. Un premier constat concernant ce déséquilibre serait dû au nombre important d'immigrants allemands ou italiens par rapport aux anglais ou même français, qui est l'autre groupe d'immigrants dont les études concernent majoritairement les classes supérieures. On voit qu'il y a bien des recherches sur les déplacements les plus divers des Britanniques pendant cette période vers le Brésil, toutefois la focalisation se situe de façon prédominante sur les élites politiques, les diplomates, les grands négociants. Ces recherches finissent par occulter l'ampleur du phénomène migratoire britannique qui est pourtant très visible lorsque l'on fouille la presse de la période⁴⁵⁸. En effet, les répertoires des commerces et des services de la ville montrent un fort enracinement des expatriés britanniques dans les différents secteurs : commercial, manufacturier et industriel de Rio de Janeiro, dont les prénoms nationalisés indiquent une installation durable dans la ville.

La première contribution pour une approche culturelle et sociale de la présence britannique au Brésil du XIX^e siècle qui concerne également les immigrants issus des classes populaires britanniques est indubitablement celle de Gilberto Freyre. En effet, à partir d'une série de courtes études développées dans les années 1940, il publie deux essais pionniers⁴⁵⁹ sur la présence britannique au Brésil à partir de la contribution et de l'influence des Britanniques sur la culture brésilienne et sur la formation de « l'éthos du Brésilien⁴⁶⁰ ». La perspective déployée dans ses études serait mue par l'amour de Freyre par la culture britannique, « un amour, soit dit en passant, non réciproque⁴⁶¹ », étant donné le peu d'intérêt porté par les milieux intellectuels britanniques aux œuvres « déconcertantes » de Freyre sur le mythe du métissage positif et qui mena à la construction imaginaire d'une démocratie raciale à la brésilienne. Ces œuvres sont néanmoins pionnières en tant qu'études sur la formation de la société et de la culture brésiliennes.

⁴⁵⁸ Voir le travail sur les colonies d'expatriés britanniques dans les actuels états du Paraná et de Santa Catarina, dans la région sud du Brésil, Ana Maria Rufino Gillies, « Ingleses no Brasil: imaginário, representações e as diferentes configurações sociais da presença inglesa no Brasil do século XIX », *Revista del ISHiR*, n. 10, [En ligne], 2014, pp. 23-38.

⁴⁵⁹ Voir Gilberto Freyre, *Os Ingleses*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1942. *Ingleses no Brasil. Aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*, *op. cit.* Pour une discussion sur ses œuvres et la perception de Freyre sur la culture anglaise et sa présence au Brésil, voir Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, « Gilberto Freyre e a Inglaterra, uma história de amor », *op. cit.*

⁴⁶⁰ Gilberto Freyre, *Ingleses no Brasil*, *ibidem*, pp. 25 ; 30.

⁴⁶¹ Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, *ibidem*, p. 13.

Ce qui nous intéresse dans ces deux essais de Freyre, c'est plutôt la façon dont son admiration par la culture britannique se manifeste dans ses œuvres sur le thème anglais dans la culture brésilienne. Dans sa perspective, Freyre accorde de l'importance aux essayistes britanniques qui contribuent, à l'instar de sa propre expérience lors de son séjour à Oxford, à la formation de l'homme brésilien à travers les contacts interculturels entre les deux peuples : Britanniques et Luso-Brésiliens. En d'autres mots, Freyre met en avant dans ses études le rôle « des obscurs agents de la culture anglaise qui y laissèrent leur marque au XIX^e siècle⁴⁶² » sur la formation sociale du Brésilien. À partir d'une révision critique de ces travaux, il va de soi que cette approche suppose donc une « interpénétration des cultures », selon les mots de Freyre, qui est structurée foncièrement sur une hiérarchie culturelle. Ainsi, même si Freyre ne se penche pas uniquement sur les grandes figures politiques, mais sur tous les types d'individus, issus des plus diverses strates sociales de la Grande-Bretagne de ce siècle, cet horizon conceptuel implicite est en quelque sorte comme un fantasme consistant à projeter cette hiérarchisation des cultures sur ses analyses.

À ce titre, l'analyse qu'il fait du récit des voyageurs britanniques sur les communautés d'immigrants de même nationalité est très curieuse. Même s'il signale la perception foncièrement classiste et péjorative que ces récits font des certains groupes d'immigrés britanniques, cela ne semble pas constituer un obstacle à cette vision « positive » de la présence britannique. Freyre rapporte la façon dont les voyageurs regardent d'un mauvais œil le comportement qui serait « trop intégrationniste » de certains individus britanniques, c'est-à-dire un mélange avec les populations locales en mimant leurs comportements. Les reproches adressés par ces voyageurs à certains de ses compatriotes concernent principalement quelques mœurs décrites comme néfastes : la consommation d'alcool, la « fainéantise » et les relations avec les femmes du peuple, principalement métisses et noires. En revanche, ces mêmes voyageurs critiquent durement l'arrogance et la supériorité culturelle dont ces expatriés font preuve à l'égard des Brésiliens, malgré la réception chaleureuse et accueillante de ces derniers⁴⁶³.

C'est un récit paradoxal étant donné qu'il y a le recours au *topos* souvent associé à une autre figure sociale dans les contacts entre les Britanniques et les Luso-Brésiliens. En effet, ce type de reproche est normalement adressé dans la littérature de voyage d'origine anglaise aux Portugais et plus tard, après l'indépendance, aux Brésiliens. Ce qui est donc mis en lumière de façon implicite dans ces récits, c'est une vision péjorative de ces expatriés britanniques qui se mélangent avec les locaux en mimant leur comportement. En d'autres termes, l'attitude *going native* de ces Britanniques est plus durement critiquée au XIX^e siècle au fur et à mesure que les théories des différences raciales gagnent du terrain⁴⁶⁴. En outre, l'associant entre les deux figures littéraires de l'agent colonisateur dans ces récits de voyages, les Portugais et les Britanniques, exposent une double démarche. La première, qui consiste en une pratique de construction de l'Empire, prend comme référence et modèle les autres impérialismes. Ainsi, mimer le comportement des Portugais sert en quelque sorte comme une garantie de succès colonial britannique dans un territoire dominé avant par les premiers⁴⁶⁵. Toutefois, l'émergence au XVIII^e siècle de l'Empire britannique comme le nouvel modèle pour la domination coloniale suppose une reformulation de la figure de l'agent colonisateur. En effet,

⁴⁶² Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, « Gilberto Freyre e a Inglaterra, uma história de amor », *op. cit.*, p. 23. Cf. Gilberto Freyre, *Os Ingleses*, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁶³ Gilberto Freyre, *Ingleses no Brasil...*, *op. cit.*, pp. 99-101.

⁴⁶⁴ Ricardo Roque, « Mimesis and Colonialism : Emerging Perspectives on a Shared History », *History Compass*, vol. 4, n. 13, [En ligne], 2015, p. 207.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 206.

The need to seek distinction while at the same time replicating the successes of the early imperial powers – Portugal and Spain – seems to have been critical to Anglophone claims to imperial national prowess and superiority. Northern European imperialism eventually sought to differentiate from their Southern European counterparts as “better” and more advanced imperial formations through a critique of mimesis, namely by devaluing the latter’s mimicry of non-European worlds as immoral and pernicious to proper colonization and government⁴⁶⁶.

À titre d’exemple, un album de coutumes et manières, *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume, and Character*, publié de façon anonyme par un certain A. P. D. G. en 1826 à Londres témoigne de cette perception méprisante des Britanniques envers la culture luso-brésilienne :

The following sketches were all drawn life. They lay claim to no merit in composition, beyond that of offering – so far as they go – a faithful delineation of Portuguese manners, customs, and character. The author has been careful only in observing a rigid adherence to FACTS; and to the respectable and unprejudiced British residents in Portugal who are acquainted, however superficially, with the habits of the people, he appeals with confidence to corroborate the truth of his pictures⁴⁶⁷.

La capitalisation du mot « *facts* » (faits), réalisée par l’auteur lui-même, reprend une structure commune des récits de voyage de cette période qui porte sur l’assurance de restituer au lecteur le réel de ce qui fut observé dans la société décrite. C’est l’énoncé qui nous intéresse ici : « to the respectable and unprejudiced British residents in Portugal who are acquainted, however superficially, with the habits of the people ». Il s’agit de la polarisation qui sera menée tout au long du récit : le comportement des résidents britanniques honorables à l’opposé des Britanniques du peuple, qui, eux, se comportent comme les Portugais, toutes les classes confondues. Discursivement cet axe polarisé des contraires est renforcé par l’adjectif *superficially* (superficiel) pour indiquer justement cette distance entre les deux types de comportements. À ce titre, les vingt estampes⁴⁶⁸ confirment largement ce discours textuel, étant donné que les compositions développent une tonalité satyrique (*fig. 10*), relativement similaire aux représentations des populations urbaines pauvres dans les séries de *The Cries of London*. Dans celle-ci, la figure du Portugais pauvre a des points de contacts iconographiques avec la figure du captif dans l’imagerie sur le Brésil, des aspects sur lesquels nous reviendrons au chapitre VI.

La deuxième démarche d’imitation concerne au processus mimétique de certains agents colonisateurs des cultures locales comme une forme d’action coloniale. Ces agents internalisent et s’approprient l’altérité des cultures natives comme une stratégie de formation identitaire ou afin d’atteindre à certains objectifs commerciaux, sociaux, symboliques⁴⁶⁹. Ces deux démarches sont analysées critiquement dans les tendances actuelles des relectures des récits et de l’imagerie viatiques. Ces figures imaginées de l’une et l’autre culture⁴⁷⁰, qui sont mises en avant par Freyre dans l’idée d’une contribution

⁴⁶⁶ Ricardo Roque, « Mimesis and Colonialism : Emerging Perspectives on a Shared History », *op. cit.*

⁴⁶⁷ Nous soulignons. A. P. D. G., *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume, and Character*, Londres, George B. Whittaker, 1826, p. v. Consulté la version numérisée disponible dans les collections de la BnDigital (FBN).

⁴⁶⁸ Seulement trois estampes sont dédiées au Brésil, deux ayant le thème de la cour portugaise à Rio de Janeiro, une autre celui d’un marché d’esclaves dans la région aurifère, sans mentionner directement le nom de la province de Minas Gerais.

⁴⁶⁹ Ricardo Roque, *ibidem*, p. 208.

⁴⁷⁰ Voir l’ascension de la figure de la politesse anglaise comme une forme de contrôle social qui émerge dans la société britannique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, dans une période marquée par

britannique pour la formation culturelle et sociale du Brésilien, expose une stratégie culturelle de consolidation communautaire⁴⁷¹ qui est amplement soutenue pour les récits (visuel et textuel) de ces voyageurs. Dans le cas spécifique du Brésil, il ne faut pas perdre de vue que ces stratégies communautaires ont pour objectif de garantir certains avantages commerciaux⁴⁷² ainsi que symboliques. Les uns touchant à une idée de supériorité culturelle des membres de ces communautés endogamiques, qui se structurent parmi les résidents européens dans les sociétés coloniales ; les autres développant l'attitude *going native* comme une expérience coloniale largement représentée dans l'histoire des empires français et britanniques⁴⁷³, par exemple.

Par ailleurs, des structures similaires sont observables à l'intérieur d'autres groupes sociaux composés des expatriés européens, notamment ceux d'origine française, à ce sujet voir les unions matrimoniales des membres des cercles familiaux de la colonie d'artistes français. Une anecdote racontée par Alfredo Escragno Taunay (Rio de Janeiro, 1843-1899), le Vicomte de Taunay⁴⁷⁴, le fils de Félix Taunay, est très symbolique au sujet de ces groupes identitaires autour des origines européennes. Le jeune Taunay, né au Brésil, propose à son père de nationaliser le nom de la famille, de Taunay à *Toné*, afin de rendre plus facile l'écriture et la prononciation de son nom dans cette société. Ce à quoi le maître paysagiste répond à son fils : « Mais tu es fou, répondait-il – complètement fou ! Tu oses abîmer un si beau nom ! [...] Fais en sorte d'imposer ton nom tel qu'il est au pays⁴⁷⁵ ! » Ce petit échange entre le maître français et son fils brésilien montre à quel point des aspects de la culture et de la nationalité française restent à ce moment-là un paradigme identitaire important, notamment pour se différencier des populations locales, ce qui s'effectue par le biais d'une domination culturelle, tel que le verbe « imposer » laisse inconsciemment entrevoir dans le discours de l'artiste paysagiste, maître de Briggs.

L'un des principaux outils pour le maintien de l'homogénéité culturelle de la communauté est le mariage endogamique. C'est pourquoi, le concubinage et la formation des couples mixtes entre des hommes britanniques et des femmes brésiliennes, notamment issues des classes plus populaires, éventuellement des femmes métisses ou noires/africaines, nuisent à la théâtralisation sociale fondée sur l'idée de supériorité culturelle de ces communautés. Cette démarche de visibilité sociale, qui est, comme on l'a évoqué, renforcée par celle iconographique, cherche à garder un pouvoir symbolique à

« L'enthousiasme envers les libertés individuelles », Paul Langford, *A Polite and Commercial people: England 1727-1783*, New York, Oxford University Press, 1989.

⁴⁷¹ Louise Guenther, *British Merchants in Nineteenth Century Brazil: Business, Culture and Identity in Bahia, 1808-1850*, op. cit.

⁴⁷² « In a sense politeness was a logical consequence of commerce. [...] But a society in which the most vigorous and growing element was a commercial middle class, involved both in production and consumption, required a more sophisticated means of regulating manners. [...] In theory politeness comprehended, even began with, morals, but in practice it was as much a question of material acquisitions and urbane manners. It both permitted and controlled a relatively open competition for power, influence, jobs, wives and markets. » Paul Langford, *ibidem*, pp. 4-5.

⁴⁷³ Ricardo Roque, « Mimesis and Colonialism : Emerging Perspectives on a Shared History », op. cit., p. 208.

⁴⁷⁴ Le Vicomte de Taunay est un écrivain, historien et politique brésilien. Il est l'un des noms incontournables du réalisme régionaliste dans la littérature brésilienne de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dont l'esthétique et le style sont semblables à la littérature *costumbrista* hispano-sud-américaine. Il développe par ailleurs une intéressante représentation des types sociaux symboliques des populations de l'arrière-pays brésilien dans son œuvre emblématique *Inocência* (1872), voir Carla Cristine Francisco, Maria Lidia Lichtscheidl Maretti, « As vozes de Inocência: um estudo sobre as relações polifônicas em Visconde de Taunay », *Literatura e Autoritarismo: Literatura Brasileira, história e ideologia*, n. 15, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2010.

⁴⁷⁵ Alfredo d'Escragno Taunay, *Mémoires*, la préface d'Affonso d'Escragno Taunay, São Paulo, Ipê, 1948 (1^{re} éd. 1892), p. 77.

partir de la prise des distances avec les coutumes locales éloignées des mœurs « civilisées » entretenues dans leur société européenne d'origine. Ainsi, le comportement des expatriés des classes plus populaires met à mal la démarche. Cette stratégie s'organise également par des mesures de déplacement des femmes, notamment dans certains contextes ayant des enjeux commerciaux et sociaux importants, on constate l'investissement dans l'immigration des femmes britanniques pour répondre aux « besoins » des communautés sur place. Toutefois, malgré ces initiatives plus ou moins formelles, la grande masse d'immigrants britanniques pauvres montre en fait un manque de cohésion par rapport aux différents vagues migratoires, qui évoluent au gré des relations politiques entre les couronnes⁴⁷⁶.

Ce que nous retenons de l'apport culturel pionnier de Freyre dans *Ingleses no Brasil* (1948), c'est justement le travail sur des sources autres que les seuls documents diplomatiques, politiques et commerciaux, qui semblent accaparer l'attention du phénomène migratoire entre la Grande-Bretagne et le Brésil dans la perspective d'une histoire économique. Le travail sur les documents de presse permet donc de constater la mesure de l'hétérogénéité des parcours qui échappent à ces politiques culturelles de la couronne britannique vis-à-vis des expatriés. La trajectoire de William Briggs, le père de notre lithographe, fait donc probablement partie de ce groupe qui échappe à la tentative de contrôle social des expatriés par les élites britanniques sur place, probablement parce que trop pauvre pour que l'on s'en soucie.



Figure 10 A.P.D.G. (att. à), *Street Scene in Lisbon*, 1826.

⁴⁷⁶ Ana Maria Rufino Gillies, *op. cit.*, p. 33.

3.1.1.1 William Briggs, un commerçant anglais à Rio de Janeiro

C'est probablement entre les années 1810 et 1812 que le jeune anglais William (Guilherme) Briggs⁴⁷⁷, issu des milieux très modestes de Londres⁴⁷⁸, arrive à Rio de Janeiro. Il a comme perspective une amélioration de son niveau de vie, vraisemblablement très bas dans le Londres de la période géorgienne (1714 – ca. 1837). La période se prête à ses rêves de « faire l'Amérique » pour le jeune Anglais. En effet, les accords politiques et économiques entre les couronnes portugaise et britannique ouvrent de nouvelles possibilités aux ressortissants britanniques dans l'Amérique portugaise, en favorisant par ailleurs leur immigration vers ce territoire. Principalement à la suite de la première initiative politique de d. João VI sur le territoire colonial américain qu'est la promulgation de la loi instituant l'ouverture des ports brésiliens aux nations amies⁴⁷⁹. Ce décret royal bénéficie bien évidemment à la Grande-Bretagne. Ainsi, Rio de Janeiro voit à cette période une forte croissance de la communauté britannique. Celle-ci, composée des expatriés des origines le plus diverses, notamment les officiers de la *Royal Navy*, les corps diplomatiques anglais, mais aussi les ressortissants de ce pays qui voient dans la consolidation de la présence anglaise au Brésil une opportunité majeure d'ascension économique et sociale.

À l'instar d'autres expatriés britanniques originaires des classes les plus modestes⁴⁸⁰, Guilherme Briggs part de son pays natal très jeune⁴⁸¹. Il s'installe à Rio de Janeiro en ayant l'intention de travailler dans l'un des divers établissements commerciaux d'import-export tenus par des étrangers, pour la plupart d'origine européenne. Ceux-ci établissent maintes fois des associations avec des commerçants luso-brésiliens qui apportent le capital à l'installation de l'affaire⁴⁸². Afin d'assurer la pérennité de ces accords commerciaux, ces étrangers contractent des mariages avec les femmes issues de la communauté où ils s'installent, éventuellement un membre de la famille de son employeur et/ou associé⁴⁸³. Guilherme Briggs suit cette tendance et s'unit à la jeune Brésilienne, Angélica de Paula dos Santos, originaire de Rio de Janeiro.

Après quelques années à Rio de Janeiro, Guilherme Briggs démarre son activité commerciale, d'abord comme employé de l'établissement de son compatriote, Diogo Hartley qui, d'après les annonces parues entre les années 1820 et 1835, était dans le commerce d'importation textile : « Quem quizer comprar uma amarra de linho de 12 polegadas e 1 quarto, dirija-se a casa de Diogo Hartley, rua das Viollas, n. 58⁴⁸⁴. » En effet,

⁴⁷⁷ Les premières références à Guilherme Briggs dans les périodiques de Rio de Janeiro dans les années 1810 l'identifient comme William Briggs. Dans la décennie suivante, il apparaît déjà avec son prénom nationalisé, comme c'est le cas d'ailleurs pour plusieurs autres étrangers. Nous nous référons désormais à lui comme Guilherme Briggs.

⁴⁷⁸ FBN, Hémérothèque (BnDigital), *Correio Mercantil* (n. 35, le 4 février 1857).

⁴⁷⁹ Il s'agit de l'ordonnance royale décrétée le 28 janvier 1808, citée par José Jobson de Andrade Arruda, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁸⁰ Voir Carlos Gabriel Guimarães, « A presença inglesa no Império brasileiro: a firma Edward Johnston & Co. e o comércio exportador, 1842-1852 », *Tempo*, v. 21, n. 37, [en ligne], 2015.

⁴⁸¹ E. P. Thompson, « X Standards and Experiences », *The Making of the English Working Class*. New York, Pantheon Books, 1963, pp. 314-335. Emma Griffin *Liberty's Dawn: A People's History of the Industrial Revolution*. New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2013, pp. 10-15.

⁴⁸² L'historien João Luiz Ribeiro Fragoso se penche sur quelques cas de commerçants luso-brésiliens à Rio de Janeiro du début du XIX^e siècle qui, au lieu de mobiliser leur capital sur des plantations et le commerce d'esclaves, l'appliquaient plutôt à des affaires tenues par des étrangers. João Luiz Ribeiro Fragoso, « Para que serve a História Econômica? Notas sobre a história da exclusão social no Brasil », *Estudos Históricas*, n. 29, [en ligne], 2002, p. 28

⁴⁸³ Carlos Gabriel Guimarães, *ibidem*.

⁴⁸⁴ FBN, Hémérothèque (BnDigital), *Jornal do Comércio*, « Vendas », nos. 108 et 220, 1828, 1825.

plusieurs annonces, parues dans le *Jornal do Comércio*, de mise aux enchères de lots de divers textiles avariés pendant le voyage en provenance de Liverpool par la maison *J. J. Dodsworth* se réfèrent à Diogo Hartley. Ensuite, Guilherme Briggs s'établit comme commerçant associé à Hartley⁴⁸⁵. Tout au long des années 1820, il n'y a pas de références à Guilherme Briggs dans la presse comme c'était le cas dans la décennie précédente. Il réapparaît dans une annonce du 6 février 1833 du *Diário do Rio de Janeiro* (n. 0200004), année où Frederico Briggs tente le concours de la chaire de paysage à l'Académie. Cette annonce fait état d'une mise aux enchères de son établissement commercial qui aura lieu pour cause de faillite :

J. J. Dodsworth faz leilão por ordem dos administradores da casa falida de Guilherme Briggs, hoje na rua detrás do hospício, n. 36, às 11 horas, de uma grande porção de *cadeiras americanas, sabão americano*, dito inglês, *velas de Buenos Aires, mostarda inglesa, cerveja dita, e diversos outros artigos*, tudo pertencente à casa dita falida⁴⁸⁶.

Guilherme Briggs est indiqué comme le propriétaire d'un commerce de détail de produits importés, majoritairement des pays anglo-saxons. Il semble qu'il s'est maintenu dans ce type de commerce de détail de produits divers. Selon ces annonces, Guilherme Briggs connaît de grandes difficultés pour s'implanter sur la place commerciale de Rio de Janeiro par rapport à d'autres de ses compatriotes plus humbles qui amorçaient leur implantation sur cette place commerciale par l'ouverture d'établissements de commerce de détail, en se spécialisant progressivement dans un seul produit (l'importation textile et l'exportation des matières premières, notamment le café⁴⁸⁷). Nous perdons sa trace après l'année 1833 pour le retrouver seulement en 1857, habitant avec l'un de ses fils à Niterói, dans l'annonce citée auparavant. Dans celle-ci, il apparaît comme négociant sans que l'on sache la nature de son affaire. À partir de 1833 et jusqu'aux environs de 1850, la quasi-majorité d'occurrences du nom Briggs dans la presse se rapporte à son fils aîné, Frederico Briggs.

⁴⁸⁵ Cf. « Negociantes inglesas », *Almanach do Rio de Janeiro para o ano de 1816/ para o ano de 1817*, éds. 0001, Rio de Janeiro, Imprensa Régia, pp. 246-147 ; 238-239.

⁴⁸⁶ « J. J. Dodsworth réalise une mise aux enchères d'une grande quantité des chaises américaines, de savon américain, dit anglais, de bougies de Buenos Ayres, de la moutarde anglaise, de la bière de même origine, et plusieurs autres articles, le tout appartenant à l'établissement déclaré en faillite de Guilherme Briggs. La vente aux enchères est réalisée à la demande des administrateurs de cet établissement, aujourd'hui dans la rue derrière l'hospice, n. 36, à 11 heures. »

⁴⁸⁷ Pour d'autres parcours similaires, voir Carlos Gabriel Guimarães, *A presença inglesa nas Finanças e no Comércio no Brasil Imperial: os casos da Sociedade Bancária Mauá, MacGregor & Co. (1854-1866) e da firma inglesa Samuel Phillips & Co. (1808-1840)*, São Paulo, Alameda, 2012.



Figure 11 – Thomas Ender, Kaserne zu Mata Porcos, ca. 1817-1818.

L'aquarelle de Ender (fig. 11), qui représente le quartier de Mata-porcós dans la période probable où Briggs y habitait à la fin des années 1810, met en représentation le modèle très récurrent dans l'iconographie des imprimeries de Briggs qu'est celui du carrosse d'eau (ou éventuellement le carrosse de la douane). Au centre de l'image, le groupe de personnages qui tirent/poussent un tonneau ; à l'arrière-plan, il y a les murs latéraux de l'église Divino Espírito Santo, un thème récurrent et central des diverses aquarelles de Ender sur ce quartier. Il est intéressant de remarquer que la totalité des personnages de cette scène sont des Noirs, figurés en pleine action de travail, dont les petits groupes reprennent des modèles récurrents du thème du travail esclave dans l'imagerie de Rio de Janeiro. Peut-être une forme utilisée par Ender pour indiquer le côté populaire du quartier. Les aquarelles de Ender dédiées à ce quartier ont normalement ce même modèle concernant des personnages noirs qui occupent les rues autour de l'église. Ce quartier, l'actuel Estácio de Sá dans la zone centrale de Rio de Janeiro, fut toujours associé à une classe sociale moyenne et basse. À cette période, la rue Mata porcós est le trajet qui mène du centre de la ville à la région de São Cristovão, où se trouvait la résidence impériale, ainsi qu'à d'autres quartiers populaires, par exemple Mata Cavalos. C'est probablement cet aspect en tant que lieu de passage vers la Quinta da Boa Vista (le nom de la résidence de l'empereur) qui est aux origines d'un nombre de représentations de ce quartier. Le nom de Mata-porcós (tue cochons) vient probablement d'un abattoir présent dans le quartier déjà depuis la période coloniale.

3.1.2 Le jeune élève Briggs dans les débuts de l'éducation nationale

Tout au long de cette période où Guilherme Briggs essaie de s'implanter comme commerçant à Rio de Janeiro, il y a très peu d'informations relatives à la jeunesse de son fils aîné, Frederico Briggs. Sa famille habite rue de *Mata-porcós*⁴⁸⁸, à la lisière du noyau plus urbanisé de la ville de Rio de Janeiro dans les années 1820. Le quartier de *Mata-*

⁴⁸⁸ Cf. *Almanach do Rio de Janeiro* (1816/1817), "Sócios e residentes", *op. cit.*, pp. 239-240.

porcos (fig. 11) est un quartier avec une histoire populaire et toujours associé aux classes moyennes et basses, comme ceux de *Mata-cavalos* et *Catumbi*. La première référence au jeune Briggs dans la presse de Rio de Janeiro date de 1826, alors âgé de 13 ans, il est mentionné dans une annonce du *Diário do Rio de Janeiro* (n. 1200017, le 21 décembre 1826) comme l'un des élèves d'un professeur privé qui passent les examens de langue française :

Augusto Candido da Silveira Pinto, professor de português, francês, e latim, na Rua do Rosário n° 185, 1° andar, agradecendo primeiramente às pessoas que lhe fizeram o favor de assistir no dia 8, o exame de francês de dois de seus discípulos, publica ao respeitável público os seus nomes, Vicente Rodrigues Barreiro e *Frederico Guilherme Briggs*. Os examinadores foram M. Franche, M. Boipon, Lentes das cadeiras de francês dos Seminários de São José e São Joaquim, M. Lasserre, bem conhecido por seus talentos, M. Auchois, professor também de francês, os quais se dignaram aprovar os ditos alunos, e assinar as cartas que se lhe passarão, as quais têm o emblema do colégio⁴⁸⁹.

Il nous est difficile d'exposer avec certitude les cadres de la formation initiale de Briggs. Néanmoins, il est évident que le suivi des cours dans une école privée ainsi que la formation en langue française constituent l'indication probable d'une préparation pour intégrer l'une des écoles de formation professionnelle à Rio de Janeiro : l'Académie militaire ou l'Académie de Beaux-Arts, pour ceux qui ont un penchant artistique⁴⁹⁰. L'apprentissage de la langue française étant l'une des exigences pour l'intégration à ces deux écoles, notamment l'Académie des beaux-arts.

Le jeune élève Frederico Briggs vit sa formation initiale dans un moment de transition du système éducatif brésilien. En effet, avant la promulgation de l'indépendance, quelques secteurs de la société envisagent la création d'un système d'éducation propre au Royaume du Brésil (1815-1822), qui serait détaché des cadres et des exigences des politiques éducatives menées au Portugal à la même période⁴⁹¹. Cependant, les tensions politiques entre les deux royaumes de l'Empire portugais ont eu raison des questions éducatives. Lors du manifeste du 1^{er} août 1822⁴⁹², à un moment qui indiquait l'inévitabilité de l'émancipation politique du Royaume du Brésil, qui serait proclamée un mois plus tard, le 7 septembre ; le prince régent d. Pedro I réitère les

⁴⁸⁹ « Augusto Candido da Silveira Pinto, professor de português, francês e latim, à la Rua do Rosário n° 185, 1^{er} étage, remercie d'abord les personnes qui lui firent la faveur d'assister, le 8 courant, à l'examen de français de ses deux disciples. Il publie au respectable public leurs noms, Vicente Rodrigues Barreiro et Frederico Guilherme Briggs. Les examinateurs furent M. Franche, M. Boipon, professeurs des chaires de français des Séminaires de São José et São Joaquim, M. Lasserre, bien connu pour ses talents, M. Auchois, professeur de français également, lesquels eurent la dignité d'approuver lesdits élèves, ainsi que signer les lettres ayant le cachet du collège qui leur seront données. »

⁴⁹⁰ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, « Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica... », *op. cit.*, pp. 2-3.

⁴⁹¹ Bien que les politiques éducatives ne soient pas au centre du débat des *Cortes Constituintes*, installées au Portugal le 24 janvier 1821, quelques députés, notamment Manuel Fernandes Tomaz, considéraient qu'une éducation de fondement libéral était nécessaire pour la restructuration du système politique portugais et le maintien des intérêts de la dynastie de Bragances. Néanmoins, l'exclusion dans un premier temps des représentants des territoires d'outre-mer, notamment du Royaume du Brésil, dont les députés arrivent assez tardivement, en octobre de 1821, créent des conflits à ce sujet. En effet, les députés de São Paulo, Antônio Carlos, Campos Vergueiro et Diogo Feijó manifestent les revendications de la classe politique brésilienne de construire son propre système éducatif, indépendamment de celui du Portugal. Voir à ce propos Rogério Fernandes, « As cortes constituintes da nação portuguesa e a educação pública », *Histórias e memórias da educação no Brasil*, sous la direction de Maria Stephanou, Maria Helena Câmara Bastos, Petrópolis, Vozes, 2004, pp. 19-33.

⁴⁹² Manifesto de Sua Alteza Real o Príncipe Regente Constitucional e Defensor Perpétuo do Reino do Brasil aos Povos deste Reino, cité par Rogério Fernandes, *idem*, *ibidem*, p. 31.

promesses pour une éducation nationale et publique. Celle-ci serait de fondement libéral⁴⁹³ et disponible à tous les citoyens⁴⁹⁴, de toutes les classes sociales. Néanmoins, les difficultés, les obstacles politiques et structurels font que ces initiatives restent théoriques tout au long du XIX^e siècle ainsi que durant une bonne partie du siècle suivant⁴⁹⁵.

Lors de la promulgation de l'Indépendance, une première loi sur l'enseignement primaire est instituée, constituant ainsi la première législation éducative dans l'histoire du pays⁴⁹⁶. Ce décret institue l'adoption de la méthode lancastérienne⁴⁹⁷ qui consiste à organiser des groupes d'élèves qui réalisent les mêmes travaux et suivent la même méthode selon leur niveau de connaissances⁴⁹⁸. Ce système d'enseignement, très en vogue aux États-Unis au début de cette même période et à la pointe des dernières tendances en matière pédagogique, repose sur l'idée d'éduquer les populations urbaines, principalement les enfants issus des couches populaires. Les idéaux de la méthode de Lancaster, appliqués par les fondateurs de l'école nord-américaine, sont sous-jacents à l'idée de discipliner les masses de travailleurs qui arrivent sur les villes américaines à cette période. Ces idées éducatives sont relativement en accord avec les propositions d'une éducation libérale au Portugal, dans laquelle l'instruction publique, au-delà des valeurs morales présentes dans les bases des politiques éducatives jusqu'alors, était considérée comme un moyen de progression économique. Cela par le biais de l'éducation d'une classe commerçante et d'une instruction technique dispensée dans la perspective des secteurs artisanal et agricole⁴⁹⁹.

La méthode de Lancaster semble déjà être présente au Brésil dès les années 1819, dont un enseignant français⁵⁰⁰ serait à l'origine de l'implantation à Rio de Janeiro. Bien que quelques secteurs de l'Empire soient pour l'implantation institutionnelle de cette méthode, comme le montrent les dispositifs légaux de la loi mentionnée auparavant⁵⁰¹, l'application effective se confronte à plusieurs obstacles, tels que le manque structurel des aspects essentiels pour son application, comme des locaux pour accueillir les classes. Le

⁴⁹³ Rogério Fernandes, *ibidem*, p. 20.

⁴⁹⁴ Il est important de souligner que la notion de citoyenneté, employée durant cette période, exclut logiquement les populations captives. Voir José Murilo de Carvalho (2002). *Cidadania no Brasil. O longo caminho*, *op. cit.*

⁴⁹⁵ Rogério Fernandes, *ibidem*.

⁴⁹⁶ Il s'agit de la loi des écoles de premières lettres, du 15 octobre 1827. Maria Helena Câmara Bastos, « O ensino monitorial/mútuo no Brasil (1827-1854) », *Histórias e memórias da educação no Brasil*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁹⁷ Créée par le britannique Joseph Lancaster (1778-1839) à la fin du XVIII^e siècle, cette méthode est appliquée par la *Royal Free School* à Londres. Cette école de charité accueille des enfants issus de milieux modestes. Cette méthode, qui vise donc principalement l'éducation des enfants pauvres par le recours à des moniteurs qui se chargeraient de suivre des petits groupes divisés en hiérarchie des connaissances à l'intérieur d'un grand groupe, permettait la création de classes comportant un nombre important d'élèves. Cette méthode arrive aux États-Unis, apportée par des sociétés philanthropiques et par Lancaster lui-même au début du XIX^e siècle. Voir Dell Upton, « Écoles lancastériennes, citoyenneté républicaine et imagination spatiale en Amérique au début du XIX^e siècle », traduit de l'anglais par Françoise Balogun, dans *Histoire de l'éducation*, n. 102, 2004, pp. 87-88.

⁴⁹⁸ Maria Helena Câmara Bastos, *ibidem*.

⁴⁹⁹ Rogério Fernandes, *ibidem*, pp. 20-22.

⁵⁰⁰ « M. Le Comte de Scey, résidant dans la *Rua do Ouvidor*, Français, âgé de 48 ans, mécanicien, arrive de Paris par le bateau hollandais *Aimble Saint Jean*, le 20 avril 1819, il habitera avec M. Gondin, il a présenté son passeport », AN(Br) 1960. Selon Maria Helena Câmara Bastos, Le Comte de Scey aurait organisé des classes avec des jeunes enfants esclaves de différents âges en suivant la méthode lancastérienne. Nous n'avons pas pu trouver d'autres informations sur ces cours, *idem*, p. 40.

⁵⁰¹ « Après la proclamation de l'indépendance en 1822, les mesures officielles dénotent l'intérêt dans l'implantation de la méthode [Lancaster]. Le décret du 1^{er} mars 1823 met en relief les avantages de cette méthode dus à la facilité et la précision avec laquelle l'esprit se développe en le préparant pour l'acquisition de nouvelles et plus transcendantes idées. » Maria Helena Câmara Bastos, *ibidem*, p. 41.

recours à l'enseignement privé dans les années 1820 est la solution la plus accessible aux classes moyennes urbaines, mettant en évidence l'écart entre les idéaux et les intentions politiques par rapport à la réalité. Briggs est donc suivi, dans son instruction des premières lettres selon l'expression de l'époque, par un professeur privé. Ainsi, même si Briggs vit dans un moment de transition de la politique éducative, il est vérifiable que sur le plan pratique, le système à de cours particuliers, hérité de la société coloniale, se maintient dans les premières années de l'Empire du Brésil⁵⁰².

À ce titre, revenons brièvement sur la référence au séminaire *São Joaquim*, l'institution signataire du certificat en langue française dispensé à Briggs à la suite de sa réussite à cet examen. La première institution officielle d'enseignement secondaire de l'Empire, le prestigieux *Colégio D. Pedro II*, n'est fondée qu'en 1837. Il s'agit en fait de la reconversion du séminaire *São Joaquim* en institution d'éducation publique⁵⁰³. La logique de l'enseignement secondaire⁵⁰⁴ dans le contexte impérial montre que le cursus dispensé par ce collège, et d'une certaine façon celui du séminaire *São Joaquim*, vise la formation d'une classe sociopolitique dominante, puisque les conditions d'accès sont assez limitées. Il coexiste à la cour impériale, principalement dans les premières phases de l'Empire, deux systèmes d'instruction de base : l'un régulier sériel, consistant en des cours collectifs dans les séminaires ; l'autre irrégulier, qui concerne des cours privés préparatoires pour intégrer directement l'enseignement supérieur et/ou la formation professionnelle⁵⁰⁵. Dans les classes préparatoires, il suffisait de réussir les examens partiels, organisés par les institutions publiques. Les cours réguliers étant plus prestigieux, ils étaient destinés prioritairement aux progénitures des élites économiques et culturelles. L'organisation de l'enseignement par des professeurs privés est donc une forme d'adaptation visant à combler les lacunes d'un système éducatif défaillant⁵⁰⁶.

C'est également dans cette école privée que Briggs prend probablement contact avec son premier associé, Édouard Philippe Rivière, de l'imprimerie de la *Rua do Ouvidor n. 218, Rivière & Briggs (ca. 1832-1836)*. En effet, en 1826, Augusto Candido da Silveira Pinto annonce les débuts des cours de dessins de Rivière dans son école. Rivière est donc vraisemblablement celui qui enseigne non seulement le dessin au jeune Briggs, mais qui l'initie également au procédé lithographique⁵⁰⁷. Tout porte à croire que Briggs se préparait pour intégrer l'une de ces institutions de formation professionnelle, comme effectivement ce fut le cas lors de son inscription en tant qu'auditeur libre à l'Académie.

⁵⁰² Le système colonial d'instruction auquel nous nous référons ici concerne celui d'après les réformes du marquis de Pombal, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, qui confèrent un caractère humaniste et classique à la formation qui est dispensée en disciplines isolées, les *aulas régias*. Bien qu'ayant le souhait de rompre avec la formation jésuite disponible jusqu'alors, la majorité de professeurs sont des religieux issus de différents ordres. Voir Solange Aparecida Zotti, *Sociedade, educação e currículo no Brasil: Dos jesuítas aos anos de 1980*, Campinas, Autores Associados ; Brasília, Ed. Plano, 2004, p. 32.

⁵⁰³ Solange Aparecida Zotti, « O ensino secundário no Império brasileiro : considerações sobre a função social e o currículo do Colégio D. Pedro II », *Revista HISTEDBR*, n. 18, [en ligne], UNICAMP, 2005, p. 29.

⁵⁰⁴ Dans le contexte impérial, l'enseignement secondaire correspond aux actuelles formations primaire, secondaire et au lycée. Normalement, l'élève intègre l'école à l'adolescence. Il y a dans le cursus deux degrés : l'un de formation initiale et l'autre préparatoire distribué en huit niveaux. Le système brésilien d'éducation secondaire est fortement inspiré de l'éducation française d'après la Révolution. Geraldo Bastos Silva, *A educação secundária: perspectiva históricas e teóricas*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, vol. 4, 1969, p. 198, cité par Solange Aparecida Zotti, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁰⁵ Solange Aparecida Zotti, *ibidem*, pp. 34-35

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra...*, *op. cit.*, p. 356.

3.2 « Un jeu de garçons pauvres » : les auditeurs libres et l'enseignement technique durant les premières années de l'AIBA (1826-1833)

D'après la liste dressée par le maître français, Jean-Baptiste Debret, l'intérêt premier du jeune Briggs semble être l'architecture, si l'on considère les premières références institutionnelles sur sa participation à l'exposition des travaux d'élèves, en 1829. Il apparaît comme un auditeur libre (*aluno extraordinário*) des classes de Grandjean de Montigny. Selon les statuts de l'Académie, en vigueur depuis son ouverture en 1826, la condition d'auditeur libre est régie par l'article VIII, dont le paragraphe 25 institue :

Haverá duas classes de discípulos, uma das classes será de efetivos, por terem estas a obrigação de frequentarem todo o curso dos estudos a que se quiserem aplicar, a segunda classe será de discípulos extraordinários; os primeiros serão matriculados, porém os segundos serão isentos desta clausula por não terem obrigação de frequentar; estes lugares são destinados às pessoas adultas, e deleitantes que desejarem instruírem-se, e só para recreio cultivam as Belas Artes; mas devem igualmente requerer para serem admitidos⁵⁰⁸.

Il est difficile d'inférer les raisons par lesquelles Briggs choisit de s'inscrire en tant qu'auditeur libre. Effectivement, la limite d'âge imposée par les statuts pour l'inscription à l'institution, entre 12 et 15 ans⁵⁰⁹, pourrait justifier le choix de Briggs. Toutefois, la question de l'âge ne semble pas être assez conclusive, puisqu'il fête ses seize ans à la fin de 1829, en laissant la possibilité de s'inscrire en tant qu'élève régulier aux débuts des cours en mars. Si l'on retient l'hypothèse, d'après les recherches quantitatives sur les livres d'inscription de l'AIBA entre 1827 et 1878, selon laquelle l'élève anonyme du quartier de *Mata-porcós*⁵¹⁰, inscrit en 1827 en tant qu'auditeur libre, serait bien Frederico Briggs, les raisons de ce choix exclusif pour les classes d'architecture restent énigmatiques.

Quelles que soient les raisons du choix de Briggs pour l'architecture, il le fait dans un moment d'élaboration de la discipline au Brésil, qu'elle soit relative à la formation des professionnels ou encore au développement d'une pensée architecturale nationale⁵¹¹. Pendant cinquante ans, la formation dispensée à l'Académie de beaux-arts fut la seule partout dans l'Empire⁵¹². Toutefois, à l'instar d'autres pratiques artistiques et artisanales, la mise en place de la formation académique en architecture se confronte également aux traditions coloniales (styles, pratiques et formation) dans une perspective de construction de l'imaginaire national⁵¹³.

À ce sujet, une référence mineure que Briggs et Lopes de Barros font de leur parcours de formation lors des querelles contre le résultat du concours pour la chaire de paysage en 1833, apporte davantage d'informations sur la dynamique pour la formation professionnelle en architecture à Rio de Janeiro. En effet, les deux élèves académiciens

⁵⁰⁸ Voir l'annexe K. *Estatutos da Imperial Academia de Belas Artes* du 23 novembre 1820, institués par décret impérial n. 135, le 30 septembre 1826. Transcription de Alberto Cipiniuk. 19&20, [En ligne], s.l., s.d., s.p.

⁵⁰⁹ Article VIII, paragraphe 27 des *Estatutos da Imperial Academia de Belas Artes*, *op. cit.*

⁵¹⁰ Rosana Costa Ramalho de Castro, « O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes », 19 & 20, vol. 6, n. 3, [En ligne], 2011, s.p.

⁵¹¹ Sonia Gomes Pereira, « A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia », *Estudos Ibero-Americanos*, v. 31, n. 2, Porto Alegre: PUC-RS, 2005, p. 144. Elena Salvatori, « Arquitetura no Brasil: ensino e profissão », *Arquiteturarevista*, vol. 4, n. 2 [En ligne], 2008, p. 53.

⁵¹² Elena Salvatori, *ibidem*, p. 52.

⁵¹³ Sonia Gomes Pereira, *ibidem*.

citent le suivi d'une discipline d'optique et d'autres cours préparatoires comme prérequis obligatoires pour l'acquisition du diplôme de l'Académie : « [...] quant à l'autre article des statuts, celui qui exige des concurrents la connaissance du français, ou de l'italien, l'optique et d'autres cours préparatoires desquels aucun de nous fut dispensé, ceux-ci manquent au candidat Müller⁵¹⁴. » Cette référence aux cours préparatoires et aux exigences linguistiques pour intégrer non seulement la formation académique mais également être éligible aux concours pour les postes de professeurs remplaçants est confirmée par les statuts de 1831 :

Art. 6º Não só os alunos do artigo antecedente, como todos os outros das diferentes aplicações, serão obrigados a apresentar no fim do 5º ano, para conseguirem seus respectivos diplomas, certidão de haverem frequentado *as lições de ótica na aula de física da Academia Militar*, por isso que jamais podem ser insignes em suas profissões sem o auxílio de tais princípios⁵¹⁵.

Ces deux références – la lettre de deux élèves et l'article 6 des statuts de l'AIBA – mettent en avant le cursus bipartite entre l'Académie des beaux-arts et l'Académie militaire qui est exigé des élèves de la première institution. En effet, dans le programme de formation en ingénierie de l'Académie militaire, implanté en 1810 et en vigueur tout au long des années 1820, il y a la confirmation de ces deux références. L'optique est l'une des disciplines enseignées dans la quatrième année de cette formation en ingénierie⁵¹⁶. À partir donc de l'expérience de Briggs, il est possible d'envisager les dispositifs de formation professionnelle qui s'entremêlent entre les différentes institutions de Rio de Janeiro, en établissant des liens étroits entre les métiers artistiques, artisanaux et techniques.

On constate que rapidement le paysage traverse l'horizon de Briggs, étant donné que dans la deuxième année de l'exposition des travaux d'élèves (1830), il apparaît déjà comme un élève de la discipline. Les liens entre l'auditeur libre et le maître des cours de paysage sont d'autant plus nébuleux dans ces premières étapes du parcours académique de Briggs, que la seule information à propos de cette formation est la participation à l'exposition de 1830 citée auparavant, pour laquelle il propose ses copies des travaux de son maître, Félix Taunay. Toutefois, le paysage semble avoir joué un rôle majeur dans le tournant artistique du parcours du jeune élève académicien. Il est par ailleurs la raison vraisemblable de sa rupture avec l'Académie, dès lors qu'il se refuse d'accepter sa deuxième place lors du concours pour le poste d'enseignant substitut de la discipline à l'Académie, en 1833.

Ainsi, les bribes documentaires qui concernent la présence de Briggs parmi le corps d'élèves de l'AIBA lors de sa fondation permettent de considérer ce processus d'émergence de la figure de l'artiste académique, tel qu'il a été étudié dans le deuxième chapitre. Toutefois et justement dû au fait que Briggs s'inscrit en tant qu'auditeur libre, d'autres dimensions sociales se doivent d'être considérées dans l'analyse de la formation artistique proposée à cette période à Rio de Janeiro.

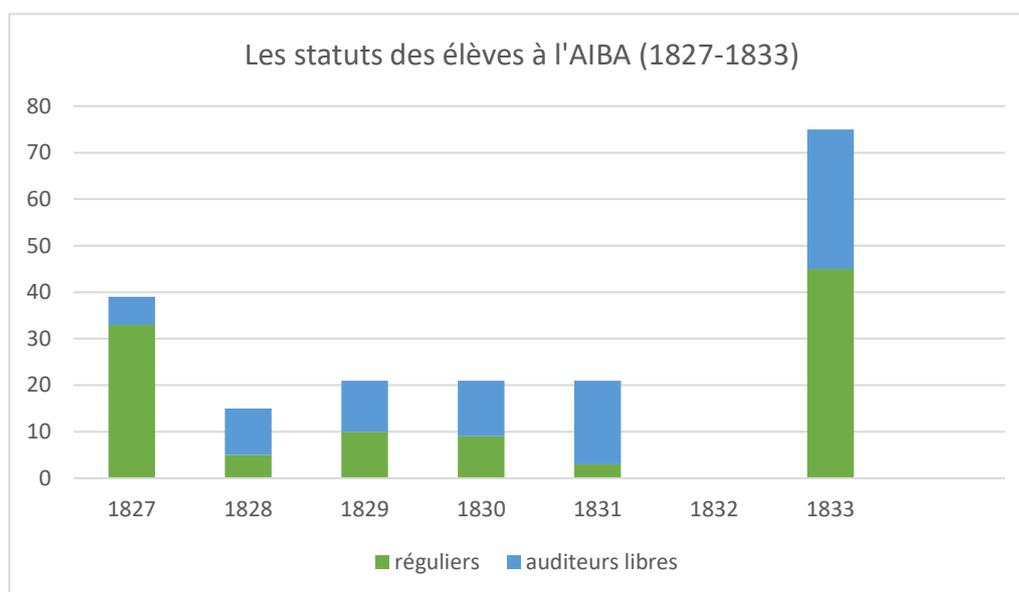
⁵¹⁴ Frederico Guilherme Briggs, Joaquim Lopes de Barros, « Lettre au rédacteur », *A Verdade, Jornal Miscellanico* (n. 245, le 9 novembre 1833). Ces questions sont abordées au chapitre IV.

⁵¹⁵ *Estatutos da Academia de Belas Artes*, institués par décret impérial le 30 décembre 1831. Cf. l'annexe K

⁵¹⁶ Rogério Monteiro de Siqueira, Ben Hur Mormêllo, « A gênese ilustrada da Academia Real Militar e suas onze reformas curriculares (1810-1874) », *História da Ciência e Ensino, construindo interfaces*, vol. 3, Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), 2011, p. 21.

3.2.1 Frederico Briggs : un auditeur libre à l'AIBA

Le statut d'auditeur libre est relativement peu fréquent parmi les élèves de l'Académie au XIX^e siècle, à l'exception des premières années, spécifiquement entre 1827 et 1831. On constate donc qu'après les inscriptions en 1827, où il y a une majorité d'élèves réguliers par rapport aux auditeurs libres, le nombre d'élèves réguliers chute drastiquement dans les années suivantes, comme le graphique⁵¹⁷ ci-dessous le montre :



Graphique II-1 – Les statuts des élèves de l'AIBA (1827-1833)

La deuxième année après la fondation de l'Académie et jusqu'en 1831, il y a une prédominance d'inscriptions dans la catégorie d'auditeur libre. L'année de 1833 est effectivement un moment d'importance dans l'amorce de la nouvelle étape de l'institution pour deux raisons. D'abord, le nombre général d'inscriptions double en montrant une inversion des tendances, avec l'inscription majoritaire d'élèves dans le statut de régulier. Il s'agit également de l'année où Briggs demande de changer son statut d'auditeur libre pour celui de régulier. D'après Rosana Costa, les autorités de la Régence incitent l'inscription en tant que régulier à l'Académie qui jouit d'une perception sociale positive comme lieu de formation à Rio de Janeiro. Ce rôle joué par l'AIBA serait en rapport avec la participation des élèves académiciens dans les dispositifs pour la visibilité de l'institution dans le tissu urbain, notamment lors de la décoration des rues pour les festivités liées à l'indépendance du pays⁵¹⁸. L'augmentation d'inscriptions en 1833, notamment si la démarche de changement de statut de Briggs est généralisée parmi les auditeurs libres, serait également en rapport avec la divulgation de la réalisation du premier concours réalisé par l'Académie, celui pour la chaire de paysage.

Toutefois, ce que ces chiffres ne montrent pas, c'est la difficulté d'arriver jusqu'au bout de la formation. D'une part, les inscriptions, indépendamment des statuts des élèves, indiquent un intérêt grandissant pour l'institution à Rio de Janeiro dans les premières

⁵¹⁷ Le graphique est réalisé par nous d'après les données quantitatives présentes dans *Livros de Matrícula da Academia Imperial de Belas Artes – 1827 a 1878* présentées par Rosana Costa Ramalho de Castro, *op. cit.*

⁵¹⁸ Livre I des actes de la Congrégation académique, 1829-1872, cité par Rosana Costa Ramalho de Castro, *op. cit.*

phases de l'Empire. L'une des raisons est la large publicité que l'institution fait dans les différents quartiers de la ville lors de son ouverture. Les livres d'inscriptions montrent l'adresse des élèves, on constate donc qu'une grande majorité vient de Rio de Janeiro. D'autre part, dans ces premières années, un nombre réduit de ces élèves arrive à se former effectivement comme l'indique Taunay. Selon le secrétaire et ensuite directeur de l'institution, dans les années 1830, par exemple, il y a une augmentation annuelle progressive du nombre d'inscrits, mais la plupart n'arrivent pas à rester dans l'institution sur le long terme, sans que le directeur donne une explication à cette situation. Il constate que « même si une part des inscrits n'arrive pas à conclure leurs études, en quittant l'Académie ils apportent vers la masse de la population les germes du goût qui aussitôt se développeront⁵¹⁹ ». Il est intéressant de remarquer dans les chiffres fournis par Taunay, en vue de nos objectifs, non seulement la diminution importante du nombre d'inscrits en 1834, une année après le concours de la chaire de paysage, ainsi que le retour à une majorité d'auditeurs libres (29 inscrits) par rapport aux réguliers (26)⁵²⁰.

Parmi les inscrits, l'analyse de leurs noms et lieux d'habitation indique qu'il s'agit d'un public composé d'individus issus des classes moyennes urbaines, aucun des inscrits pour la période étudiée n'avait des liens avec les élites locales ou appartenait à des groupes sociaux hiérarchiquement plus hauts⁵²¹. Ce que l'on appelle donc les classes moyennes urbaines correspond à des groupes socio-économiques très hétérogènes. Il y a quand même une prédominance des secteurs libéraux de la société (militaires, médecins, commerçants, entre autres), des enfants de religieux, un petit nombre d'enfants venant des zones agricoles sans que l'on sache leur groupe social spécifique. Quant à la localité, une grande partie vient de la ville de Rio de Janeiro ou des zones environnantes. Mais, il y a également, dès les débuts de la formation, des élèves qui viennent d'autres provinces, ainsi qu'un nombre réduit d'étrangers et des Portugais. Parmi les étrangers, les noms de frères Müller, Augusto et Guilherme, apparaissent dans la liste d'inscription depuis 1829, sans qu'ils aient été indiqués parmi les élèves exposants dans la liste de Debret.

À cette période où Briggs se forme dans l'institution, ces chiffres fondent cette métaphore énoncée dans le titre de cette sous-partie et évoquée dans le chapitre II, l'Académie comme « un jeu de garçons pauvres⁵²² ». Autrement dit, la réalité matérielle de la société brésilienne à cette période aurait raison de l'idéal artistique néo-classique des artistes français. Les inscriptions dans les années qui comprennent la fondation de l'Académie (1826) et la décennie de 1830 montrent effectivement que la formation académique attire l'attention d'un public spécifique, composé majoritairement d'une classe urbaine moyenne et basse, ce qui met en lumière un changement dans la mentalité populaire vis-à-vis des arts. La présence effective dans la ville des membres de la colonie d'artistes français, depuis au moins dix ans pour la plupart, l'arrivée importante d'autres artistes européens, amateurs et professionnels, qui selon l'analyse des périodiques annoncent massivement leurs services : cours de dessin, réalisations de portraits, prestations artistiques et artisanales les plus diverses, sont des facteurs au fondement de cet intérêt pour la formation artistique de ces classes urbaines moyennes et basses. Par ailleurs, ils sont selon toute évidence pour beaucoup dans cette nouvelle conception de

⁵¹⁹ Livre IV de correspondance de la Congrégation académique, 1833-1843, p. 220, cité par Rosana Costa Ramalho de Castro, *op. cit.*

⁵²⁰ Rosana Ramalho indique que les chiffres envoyés dans la correspondance de Taunay avec la régence ne sont pas tout à fait les mêmes, pour l'année de 1834, les chiffres dans les livres d'inscriptions indiquent 27 réguliers et 30 auditeurs libres (amateurs).

⁵²¹ *Ibidem.*

⁵²² Rodrigo Naves, « Debret, o Neoclassicismo e a escravidão », *op. cit.*, pp. 43-44.

l'art comme un travail libéral plutôt que manuel associé à la main-d'œuvre captive, tel qu'il était prédominant tout au long de la période coloniale.

La formation académique symbolise pour ces jeunes une possibilité d'insertion dans le marché du travail qui se diversifie, en montrant de façon grandissante l'émergence d'une demande pour les biens culturels, notamment les œuvres d'art. Cependant, durant cette période, ce rôle de l'Académie est peu concluant⁵²³, les œuvres d'art telles que les peintures et les sculptures sont encore prioritairement des objets consommés par des élites économiques et culturelles qui, dans le cas brésilien, affichent leur goût pour d'autres types de produits culturels (la musique, la littérature ou le théâtre) ou préfèrent les consommer sur les marchés européens. Les commandes publiques sont encore très faibles pour assurer le dynamisme de ce marché des arts naissants. Les classes moyennes libérales commencent à peine à consommer de façon large des œuvres visuelles, c'est dans ce contexte que l'estampe lithographique émerge comme un produit de consommation des classes moyennes, ce point sera abordé dans le chapitre V.

En ce qui concerne l'analyse développée ici, l'abandon de la formation est probablement dû à cette impossibilité de s'insérer dans le marché du travail artistique, en concurrence avec des artistes étrangers de plus en plus nombreux et formés selon les canons que l'Académie essaye justement de mettre en place. Il y a un grand paradoxe qui montre les fondements de l'émergence d'un marché de l'art qui reproduit les inégalités profondes de cette société. Ces questions d'accès au marché du travail artistique expliquent les querelles, les tensions et les conflits parmi les acteurs de ce milieu artistique exigu et saturé. L'âge exigé par les statuts est également une contrainte majeure pour l'intégration dans le cadre de l'Académie⁵²⁴. Cette situation s'explique dans la mesure où le public cible de l'institution, c'est-à-dire des jeunes issus des classes moyennes urbaines, ne peut probablement pas suivre les cours de façon régulière sans le concours des bourses, ce qui ne deviendra systématique qu'à partir de la deuxième phase de l'Empire, avec le mécénat de d. Pedro II, la mise en place de prix pour des voyages ainsi que d'autres dispositifs de financement de la formation de ces élèves.

3.2.2 L'architecture comme une formation technique d'intérêt pour l'Empire du Brésil

La présence de Frederico Briggs à l'Académie lors des premières années après l'ouverture des portes de l'institution touche à un aspect qui suscite encore l'étonnement lorsqu'il est associé à l'histoire de l'AIBA, à savoir l'enseignement technique. En effet, la mise à l'écart des métiers, tels qu'ils étaient envisagés dans le projet par Lebreton⁵²⁵, occulte parfois le fait que l'enseignement technique était « loin d'être un phénomène marginal, sporadique, et de courte durée » dans le cursus de l'Académie⁵²⁶. Ce type d'enseignement est en réalité une partie active de l'histoire de l'institution dès ses débuts et cela jusqu'à sa reconstitution en École nationale des Beaux-Arts⁵²⁷. Il est intéressant de remarquer à ce propos que la croyance de l'inexistence de l'enseignement technique dans

⁵²³ *Livre I des actes de la Congrégation académique, 1829-1872*, p. 435, cité par Rosana Costa Ramalho de Castro, *op. cit.*

⁵²⁴ Valéria Alves Esteves Lima, *op. cit.*, p. 122-124.

⁵²⁵ Elaine Dias, « La difficile réception de la tradition académique française au Brésil », *op. cit.* p. 320.

⁵²⁶ Rafael Cardoso, « A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico », *19 & 20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, [En ligne], 2008, s.p.

⁵²⁷ *Ibidem.*

l'institution va de pair avec une certaine occultation des acteurs, tels que Briggs, étroitement associés à la formation technique dispensée par l'Académie.

D'une large perspective, on peut en quelque sorte associer ce désintérêt vis-à-vis de la formation technique à l'Académie aux tendances générales exprimées dans l'histoire de l'éducation brésilienne. Celle-ci n'a accordé que très récemment l'attention à la formation technique professionnelle, particulièrement aux enseignements en rapport aux métiers mécaniques et manufacturiers-industriels. Cette attitude reproduit au niveau épistémologique la hiérarchie en place dans cette société entre le travail intellectuel et manuel, ce dernier est laissé souvent en second plan⁵²⁸. D'un point de vue plus spécifique à l'histoire de l'AIBA, l'observation de la place de l'enseignement technique, soit à travers l'étude de ces disciplines dans le cursus académique, soit par l'intermédiaire des débats que l'introduction de ce type d'enseignement a suscités parmi les cadres enseignants, permet la compréhension des situations politiques et idéologiques les plus diverses qui ont entouré la mise en place et le développement du projet académique. La formation technique dans les différentes étapes de l'histoire de l'institution est en fait un indice des volontés et des tendances politiques du moment analysé. En outre, l'analyse de l'enseignement technique sert également à mettre en lumière les symptômes des rapports instaurés entre l'institution et la société, « en révélant l'AIBA non comme un projet homogène et unifié de provision éducative et de formation culturelle, mais plutôt une réalité multiple, texturisée, et ainsi, beaucoup plus riche⁵²⁹ ».

Cette situation vis-à-vis de l'enseignement technique, spécifiquement dans l'étape initiale de l'Académie, est d'une certaine façon voilée par la présence des maîtres français, notamment Debret, Montigny et Taunay, qui finissent pour accaparer tout l'intérêt dans ce moment de l'histoire de l'institution, principalement dans la période de notre choix avant l'arrivée de Taunay à la direction de l'AIBA, en 1834. En ce sens, l'inscription de Frederico Briggs en tant qu'auditeur libre met non seulement en lumière des éléments très significatifs pour l'appréhension de sa condition socio-économique, mais aussi d'inférer les apports de l'Académie comme projet d'éducation des groupes sociaux populaires de Rio de Janeiro. À ce titre, il convient de souligner un facteur essentiel en rapport aux données quantitatives exposées auparavant et en rapport à la formation des différentes strates sociales moyennes de la ville. Le fonctionnement de la formation à ce moment suppose le suivi préliminaire des cours de dessin qui permettrait d'identifier les élèves selon leurs aptitudes, ceux destinés aux beaux-arts (peinture, sculpture) et les autres à l'enseignement technique (l'architecture)⁵³⁰. L'architecture constituant donc un fondement de l'enseignement technique.

3.2.2.1 Une formation hybride entre l'Académie des beaux-arts et l'Académie militaire : le parcours de formation de Briggs

Avant toute considération sur l'architecture dans ces six premières années de l'Académie, il convient de relativiser le terme d'enseignement technique tel qu'il a été employé jusqu'ici. Tout d'abord, les premières occurrences remontent à la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec toute probabilité à partir de la campagne britannique appelée

⁵²⁸Luiz Antônio Cunha, « O ensino industrial-manufatureiro no Brasil », *op. cit.*, p. 89.

⁵²⁹Rafael Cardoso, « A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico », *op. cit.*

⁵³⁰Adolfo Morales de los Rios. *O Ensino Artístico - subsídios para a sua história*, Rio de Janeiro, IHGB, 1938, p. 96.

Technical education movement, entre les années 1868 et 1869⁵³¹. Ce terme se généralise donc en Europe dans les années 1870 et au Brésil seulement après 1880. Avant cette période, il n’y avait pas de terme d’application générale pour les enseignements axés sur la formation technique, éventuellement on se référait à l’enseignement industriel, scientifique, manufacturier, entre autres. L’emploi spécifique du terme « technique » associé à l’enseignement indique l’aboutissement du processus de séparation effective entre les métiers mécaniques et les pratiques artistiques, les premiers sont appropriés par les savoirs scientifiques et considérés à partir des attributions industrielles spécifiques⁵³².

Ainsi, l’emploi du terme dans ce chapitre, bien que quelque peu anachronique par rapport au contexte d’analyse, se réfère plutôt aux dynamiques observées dans les deux académies de Rio de Janeiro, l’AIBA et l’Académie militaire, entre 1826 et 1833, à propos d’une distinction entre l’enseignement artistique et celui que l’on pourrait indiquer comme les arts appliqués, même si cela n’était pas clairement employé sous ces termes. En effet, quoique l’expression d’enseignement technique émerge à la fin du XIX^e siècle, en Europe et ailleurs, on constate des initiatives de formation spécifique du domaine des arts appliqués aux métiers mécaniques, développés auparavant⁵³³. L’objectif ici n’est pas non plus celui de revenir en détail sur l’émergence et le développement de l’enseignement technique en Europe et au Brésil⁵³⁴.

La fondation de l’AIBA se situe donc dans ces étapes préliminaires de différenciation des activités techniques-artistiques vis-à-vis des beaux-arts⁵³⁵, ce qui a pour effet de maintenir ces dernières à l’écart des questions liées au déploiement de la mécanisation et de l’industrialisation des sociétés au XIX^e siècle. Un reproche par ailleurs qui sera fait aux académies à la fin de ce siècle, autrement dit celui de « renier les aspects mécaniques et manuels de la pratique artistique⁵³⁶ ». Toutefois, dans le cas du Brésil qui évoque les questions propres aux académismes latino-américains, le projet de base était justement d’associer les deux enseignements, avec une importance accordée aux métiers. Cependant, lorsque l’on se réfère à l’écart complet de cette branche dans la fondation effective de l’AIBA, il convient de comprendre quand même les expériences, les pratiques et les mentalités « révolutionnaires » des artistes et artisans français autour du projet, de même que l’enracinement culturel dans cette société du domaine « technique » portugais. Cela constitue une démarche qui éviterait de choisir l’un ou l’autre camp au profit de l’analyse des imbrications que les deux tendances expriment à ce moment-là. Retenons brièvement à ce sujet la lutte entre les deux positions idéologiques dans l’Académie dans les années 1820, celle représentée par Debret, qui était relativement proche du projet de Lebreton, inspiré de l’Académie mexicaine et de l’expérience de l’École royale gratuite de Dessin de Bachelier, donc axé sur la formation artistique et technique notamment pour

⁵³¹ Voir les critiques dans le rapport sur l’enseignement scientifique au Royaume Uni à cette période qui mena à cette campagne, *Select Committee on Scientific Instruction*, « Report », *Parliamentary Papers*, cité par Rafael Cardoso, « A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico », *op. cit.*

⁵³² Rafael Cardoso, « A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico », *ibidem*.

⁵³³ À ce titre, voir les institutions, telles que, en France, le Conservatoire des Arts et Métiers (1794) et, en Grande-Bretagne, la *Government School of Design* (1837), *ibidem*.

⁵³⁴ Voir Celso, Suckow da Fonseca, *História do Ensino Industrial no Brasil, Rio de Janeiro, Escola Técnica Nacional*, 1961. Rafael Cardoso Denis, *The Educated Eye and the Industrial Hand: Art and Design Instruction for the Working Classes in Mid-Victorian Britain*, thèse de doctorat, Histoire de l’art, Londres: Courtauld Institute of Art, Université de Londres, 1995. Luiz Antônio Cunha, « O ensino industrial-manufatureiro no Brasil », *op. cit.*

⁵³⁵ Voir à ce titre la discussion développée au chapitre I sur le rôle des artistes académiciens dans la direction des manufactures, particulièrement en France.

⁵³⁶ Rafael Cardoso, « A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico », *ibidem*.

un public cible composé des couches populaires. L'autre projet de Henrique José da Silva, *a priori* d'après ce qui est communément accepté par les historiens de la période, moins tourné vers les arts appliqués :

Le Breton fut remplacé par l'artiste portugais Henrique José da Silva. Celui-ci, en faisant travailler des artistes portugais sur le projet original de 1816, a fini par gêner le travail des Français, ce qui a créé, entre ces deux groupes, un rapport d'animosité. Ce n'est qu'en 1826, dix ans après le projet initial formulé par Le Breton, que l'école serait fondée, en qualité d'Académie, ne comptant que la partie relative aux beaux-arts, excluant celle ayant rapport aux métiers⁵³⁷.

Ou bien,

Com a transformação legal em 1820 da denominação dessa Escola Real, primeiramente em Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil e, posteriormente, em Academia das Artes, o papel dos ofícios, da indústria e da ciência foi diminuído sensivelmente. [...] Tem-se concluído, erroneamente, que o malogro do projeto inicial de ensino técnico dentro da AIBA deve-se à " vaidade " e ao " orgulho " dos mestres franceses que teriam buscado impor aqui uma visão elitista e exclusivista de privilegiar as belas-artes. Nada poderia ser mais distante da realidade. Houve sim um conflito entre os dois projetos políticos para a Academia [...]. A posição favorável ao ensino técnico atribuída por Debret aos seus colegas franceses está bem mais em conformidade com os pressupostos bonapartistas [...] do que a interpretação histórica curiosíssima⁵³⁸ que quis atribuir-lhes [aos franceses] um papel retrógrado em relação a pretensos sentimentos de nacionalismo brasileiro da parte do diretor português da AIBA⁵³⁹.

D'après ces tendances analytiques, le projet des beaux-arts sort victorieux de cette lutte idéologique, les statuts de 1831 excluent complètement les disciplines « plus techniques » telles que la gravure et la mécanique, « de même que les cours de géométrie pratique qui furent sous-traités à l'Académie militaire⁵⁴⁰ ». L'option développée dans cette recherche est celle de ne pas commenter spécifiquement les querelles entre Debret et Henrique José da Silva, pour deux raisons. Tout d'abord, il nous faudrait une analyse approfondie de deux acteurs, étant donné que, d'après nos connaissances, les discours de Debret semblent être de façon prédominante ceux qui sont le plus mis en avant pour analyser la querelle⁵⁴¹. En revanche, la position de Henrique José da Silva reste relativement dans l'ombre à cause d'un manque d'études plus appuyées sur cet artiste⁵⁴², ce qui, à notre avis, ne permet pas de développer un commentaire qui ajouterait des informations pertinentes à la question. Le choix de sélection ici est de tisser quelques considérations justement sur cette « sous-traitance » des cours de géométrie, mais également des cours d'optique, cela est évoqué par Briggs et Lopes de Barros et confirmé par les statuts, mentionnés auparavant. Cette analyse brève et laconique à plusieurs niveaux se pose comme des pistes à explorer, mais qui resteront dans cette recherche à plusieurs égards à un état préliminaire.

⁵³⁷ Elaine Dias, « La difficile réception de la tradition académique française au Brésil », *op. cit.*, p. 320.

⁵³⁸ Quirino Campofiorito, « Artes Plásticas e o Ensino Artístico no Rio de Janeiro no século XIX », *Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes*, n. 11, Rio de Janeiro, EBA, 1965, pp. 182-184, mentionné par Rafael Cardoso, « A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico », *op. cit.*

⁵³⁹ Rafael Cardoso, « A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico », *ibidem*.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ Sonia Gomes Pereira, « Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro », *op. cit.*

⁵⁴² *Ibidem*.

À partir de ces mises en garde, la sélection des auditeurs libres, destinés plutôt aux cours d'architecture, demande une réflexion plus détaillée dans la mesure où cette démarche concerne spécifiquement la situation de Briggs dans l'Académie : un auditeur libre des classes d'architecture. En effet, les cours d'architecture étaient l'un des domaines d'intérêt de l'Empire⁵⁴³. Les autorités impériales incitaient les jeunes élèves à s'inscrire dans la discipline. L'architecture en tant que domaine d'intérêt de l'Empire suppose que l'Académie des beaux-arts était en réalité destinée à former les architectes qui retiendraient une niche du marché de la construction civile à Rio de Janeiro. En d'autres termes, les architectes formés par l'Académie se consacraient à la conception des bâtiments les plus « nobles », ce qui était paradoxal comme objectif d'insertion professionnelle dans une société où il manquait des structures essentielles, comme des bâtiments pour accueillir les cours de l'enseignement secondaire⁵⁴⁴ :

[...] a concepção de edifícios nobres ou a composição de fachadas, concorriam os arquitetos das Belas-Artes, com aqueles da Politécnica, com os demais engenheiros, [...] talvez com menos “engenho e arte” mas, podendo, além destas desempenhar outras tarefas mais ligadas à estrutura produtiva⁵⁴⁵

Cette vocation propre à la discipline d'architecture qui s'amorce aux débuts de la formation académique maintient en apparence la séparation rigide entre les arts mécaniques, ainsi que les domaines des savoirs techniques représentés par la formation en ingénierie de l'Académie militaire, des beaux-arts à l'AIBA. On constate que la situation est bien plus complexe que cette distinction laisse apparaître. En premier lieu, l'ouverture de la formation en architecture à l'AIBA ne se fait pas dans un espace qui serait dépourvu de toute autre initiative de formation de ce type. En effet, Montigny ne se confronte pas uniquement au « génie militaire portugais », ayant une longue tradition dans le domaine de la construction (civile et militaire) dans ce territoire. L'architecte français se voit devant plusieurs éléments qui se doivent d'être pris en compte dans la formulation du cursus académique : les traditions autour de l'architecture vernaculaire⁵⁴⁶, les matériaux utilisés pour la construction qui, bien logiquement, diffèrent de ceux présents en France, la prédominance du style baroque dans ses diverses formes exprimées dans cet espace, les divers statuts des travailleurs ainsi que le renouvellement dans la formation des ingénieurs qui, progressivement, se différencient des architectes⁵⁴⁷. Sur ce dernier aspect, la spécialisation des métiers de l'architecte et ceux de l'ingénieur, retenons quelques éléments sur le processus de modernisation que subit également le cursus en ingénierie de l'Académie militaire à ce même moment.

L'Académie militaire, comme évoqué auparavant dans le chapitre I, fut créée en 1810 et proposait tout une large gamme de formations techniques et aux arts libéraux⁵⁴⁸.

⁵⁴³ Rosana Costa Ramalho de Castro, *ibidem*.

⁵⁴⁴ Solange Aparecida Zotti, « O ensino secundário no Império brasileiro : considerações sobre a função social e o currículo do Colégio D. Pedro II », *op. cit.*

⁵⁴⁵ Sonia Marques da C. Barreto, *Maestro sem orquestra: um estudo da ideologia do arquiteto no Brasil (1820-1950)*, thèse de doctorat en architecture, Recife, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 1983, p. 45.

⁵⁴⁶ L'architecture vernaculaire est celle réalisée par un auteur, maintes fois anonyme, sans formation professionnelle spécialisée ; une architecture basée sur les savoirs populaires. Augusto da Silva Telles, « Arquitetura Vernacular no Brasil: necessidade de inventário e estudo », *Actes du IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*, [En ligne], 2006, pp. 883.

⁵⁴⁷ Sonia Gomes Pereira, « A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia », *op. cit.*, p. 144.

⁵⁴⁸ Luiz Antônio da Cunha, *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*, *op. cit.*, p. 70.

Il s'agit d'une reconversion de l'Académie royale d'Artillerie, créée en 1792⁵⁴⁹, qui se fonde sur le projet mené par le politicien portugais, d. Rodrigo de Sousa Coutinho (Chaves, 1755 – Rio de Janeiro, 1812), le comte de Linhares. Il s'agit d'un projet fortement influencé par l'École Polytechnique française, de même que par la Faculté des Sciences et des Mathématiques de Coimbra, lieu capital de réunion de l'illustration portugaise et coloniale, puisqu'un nombre important de membres de l'élite luso-brésilienne se forme dans cette université. Ainsi, l'Académie militaire a pour principal objectif de former : « des officiers habiles d'artillerie, de l'ingénierie et encore les officiers ingénieurs géographes et topographes⁵⁵⁰ ». En cette première phase de l'Empire, l'Académie militaire connaît également des problèmes majeurs de structuration, émergés depuis le décès de son idéalisateur, le comte de Linhares. L'Académie militaire est confrontée également à une lutte idéologique et politique concernant le caractère des enseignements, ainsi que les problèmes dus à une diminution sensible des inscriptions d'élèves dans les années 1820. Tout au long de la période de la Régence et des premières années du deuxième Empire (1840), l'institution verra un nombre important de réformes, des facteurs qui ne seront pas discutés ici⁵⁵¹.

Ce qui intéresse pour le développement de l'analyse proposée ici est la perspective partagée de renouvellement et de modernisation de la formation professionnelle entre les deux académies de la capitale impériale, toutes les deux fortement influencées par les institutions françaises et les idéaux des Lumières, mais dans l'Académie militaire ces idéaux sont filtrés par ceux des Lumières portugaises⁵⁵². Ces deux académies se développent peu à peu comme les lieux destinés à former l'élite brésilienne, principalement à partir de la deuxième phase impériale. L'Académie des beaux-arts est vouée à former l'élite artistique et culturelle en association avec l'Institut historique géographique brésilien (IHGB), qui sera créé plus tard en 1838 ; l'Académie militaire, l'élite politique et militaire brésilienne. En effet, un nombre important de politiciens du deuxième Empire se forme dans l'institution.

Briggs, selon les références de la lettre citée plus haut, suivit les formations dispensées dans les deux institutions. Malheureusement, les cadres de sa présence dans l'Académie militaire resteront encore dans l'ombre. Il est fort probable qu'il fut formé à la lithographie dans cette institution⁵⁵³, si l'on retient que les débuts de la lithographie au Brésil se font dans les Archives militaires⁵⁵⁴ qui contiennent toute la documentation cartographique et topographique portugaise transportée vers le Brésil en 1808. En 1810, ce secteur devient prérogative de l'Académie royale militaire, ce qui confère à la pratique de la lithographie une base d'utilité publique, puisqu'elle devient un outil de diffusion des

⁵⁴⁹ L'Académie militaire deviendra en 1874 l'École Polytechnique. Ronaldo Vainfas (org.), *Dicionário do Brasil Imperial, 1822-1889*, São Paulo: Objetiva, 2002, pp. 234-235.

⁵⁵⁰ « Carta de lei do 4 de Dezembro de 1810 dispõe sobre a criação da Academia Militar do Rio de Janeiro », *Coleção das Leis do Brasil*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, citée par Rogério Monteiro de Siqueira, Ben Hur Mormêllo, "A gênese ilustrada da Academia Real Militar...", *op. cit.*, p. 18.

⁵⁵¹ Rogério Monteiro de Siqueira, Ben Hur Mormêllo, *ibidem*.

⁵⁵² Luís Miguel Carolino, « Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, a Academia Real Militar do Rio de Janeiro e a definição de um gênero científico no Brasil em inícios do século XIX », *Revista brasileira de História*, n. 64, vol. 32, [En ligne], 2012, p. 254.

⁵⁵³ Orlando da Costa Ferreira n'est pas conclusif sur les cadres de formation à la lithographie de la part de Briggs, il présente quelques pistes, comme celles citées auparavant sur Édouard Rivière. Il n'attache pas Briggs à l'Académie militaire. Les enquêtes dans les archives de l'Académie militaire n'ont pas pu être réalisées.

⁵⁵⁴ Orlando da Costa Ferreira, *op. cit.*, p. 316.

documents d'ordre administratif et militaire⁵⁵⁵. Le professeur est le lithographe et l'artiste bordelais Armand Julien Pallière (Bordeaux, 1784-1862)⁵⁵⁶, il est considéré comme le premier lithographe en exercice au Brésil et responsable des premières formations du procédé technique, comme l'indique la demande formulée par le ministre de la Guerre en 1825 au nom de l'empereur :

Manda S.M. o Imperador, pela Secretaria de Estados dos Negócios da Guerra, participar à junta da Direção dos Estudos da Academia Militar que, inteirado do que expõe na sua representação do 9 do corrente, sobre a falta de estampas para os Compêndios do 6º ano, há por bem que, procedendo a mesma Junta aos necessários ajustes com o lente Pallière [sic] para tirar tais estampas pela litografia, remeta a esta Secretaria do Estado a conta de despesa, para se mandar satisfazer⁵⁵⁷.

En revenant plus particulièrement à la formation en architecture, la vraisemblable présence de Briggs dans ces institutions met en évidence un cursus bipartite entre les deux académies, tel qu'il a été évoqué par l'intermédiaire de la lettre de Briggs et Lopes de Barros, ainsi que les statuts de 1831. Ce qui reste opaque par rapport à ce cursus, c'est la manière par laquelle il s'est organisé puisque la référence institutionnelle est confirmée seulement à partir des statuts de 1831. Cette reconstitution difficile n'est pas exclusive des milieux brésiliens, bien que les étapes initiales de l'Académie brésilienne, marquées par une confusion administrative, amplifient cette difficulté. Si l'on réfléchit de manière large sur la pratique de l'architecture entre la fin du XVIII^e siècle et les débuts du siècle suivant en France, la tradition dont Montigny est le porteur à Rio de Janeiro et les formes de l'atelier sont encore une fois essentielles pour l'appréhension de l'enseignement architectural français à cette période. En effet, « l'atelier d'architecture a le plus souvent été envisagé sous la forme qu'il a prise dans ce système éducatif, dont le rayonnement reflète la valeur de modèle pour l'enseignement de l'architecture au XIX^e siècle⁵⁵⁸ ». Toutefois, les nouveaux intérêts que suscitent les formes hétéroclites des ateliers artistiques en général, en particulier au XIX^e siècle, demandent

⁵⁵⁵ Renata Santos, *A Imagem gravada. A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*, op. cit. Sur les archives militaires, cf. Dilma Cabral, « Real Arquivo Militar », *Memória da administração pública brasileira* (MAPA), [En ligne], 2011, s.p.

⁵⁵⁶ Issu d'une famille d'artistes à Bordeaux, Armand Pallière (parfois référé comme Arnaud) intègre l'atelier parisien du peintre François-André Vincent. Il tente le Prix de Rome à plusieurs reprises, sans succès. Il part vers l'Amérique du Sud en 1817 dans la même embarcation que Marie-Léopoldine d'Autriche (1797-1826) pour son mariage avec d. Pedro I. Par ce concours de circonstances, il devient proche des cercles impériaux, ce qui lui offrira beaucoup d'avantages à Rio de Janeiro, notamment le poste de professeur à l'Académie militaire. Il épouse Augustine, la fille de Grandjean de Montigny. Son fils, Jean Léon Pallière (Rio de Janeiro, 1826 – Lorris, 1887), est artiste de son état également. Celui-ci joue un rôle important dans les arts visuels argentins entre les années 1850-1860 avec ses scènes *costumbristas*. Cf. Armand-Julien Pallière, *Galerie La Nouvelle Athènes*, [En ligne]. Adolfo Morales de los Rios, *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, Rio de Janeiro, Empresa da Noite, 1941, *passim*. Marta Penhos, « Comentario sobre el Idilio Criollo », Museo Nacional de Bellas-Artes (Argentine), disponible sur : <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7010/>. Consulté le 13 décembre 2020.

⁵⁵⁷ « Votre Majesté l'Empereur fait savoir, par l'intermédiaire du Secrétariat des États des Affaires de la Guerre, au conseil de la direction des études de l'Académie militaire qui, au courant de ce qu'il fut exposé dans la représentation du 9 courant, sur l'absence d'estampes pour les manuels de la 6^e année, il convient que la même direction procède elle-même les ajustements nécessaires auprès du maître Pallière [sic] pour qu'il fasse tirer telles estampes par la lithographie, en remettant à ce Secrétariat de l'État les comptes des dépenses, pour qu'ils soient réglés. » *Diário Fluminense* (s.n., le 4 juin 1825), cité par Orlando da Costa Ferreira, *ibidem*, p. 320.

⁵⁵⁸ Guy Lambert, « La pédagogie de l'atelier dans l'enseignement de l'architecture en France aux XIX^e et XX^e siècles, une approche culturelle et matérielle », *Perspective*, n. 1, [En ligne], 2014, p. 129.

une approche comparatiste sur les questions matérielles, de même que didactiques au cours des périodes qui concernent la pensée architecturale française⁵⁵⁹.

La période qui nous intéresse particulièrement est celle durant laquelle Montigny se forme et évolue en tant que membre de l'élite architecturale française, puisque lauréat du Prix de Rome en 1799, étape ultime du parcours de l'architecte en ce tournant de siècle⁵⁶⁰. En effet,

[...] l'enseignement, pour les élèves architectes, était alors constitué de cours de mathématiques, de géométrie descriptive, d'architecture, d'histoire de l'art et des constructions et d'un cours d'histoire générale, mais ne comprenait aucun cours de pratique professionnelle. Les cours existants étaient, à vrai dire, peu suivis. Quant au parcours des élèves, il consistait à réaliser des exercices journaliers et à passer un certain nombre de concours depuis l'admission jusqu'au Prix de Rome⁵⁶¹.

Cette situation de la formation architecturale française met en avant deux formes d'enseignement : les uns relativement proches des ateliers privés de sculpture et peinture avec, malgré tout, la singularité qui marque la pratique architecturale concernant les savoirs techniques de la construction ; les autres concernant l'École des beaux-arts dans les cadres cités dans l'extrait plus haut⁵⁶². Toutefois, des études plus récentes, qui confirment l'intérêt d'une perspective comparatiste dans l'histoire de l'enseignement institutionnel au XIX^e siècle⁵⁶³, mettent en lumière une formation bipartite, dont la pédagogie plus encadrée dispensée par l'École Polytechnique est mise en avant : « d'un principe différent, l'enseignement de l'architecture dans les écoles d'ingénieurs associait des cours magistraux, répétés après l'étude et faisant l'objet d'une validation, avec des exercices visant l'entraînement graphique des élèves⁵⁶⁴ ».

Si, à première vue, ces références au contexte français apparaissent comme incongrues en raison des conditions matérielles, sociales et culturelles complètement distinctes du Rio de Janeiro des années 1820 et 1830, Montigny est une figure clé dans cette période en établissant un pont direct entre les deux contextes⁵⁶⁵. Tout d'abord, les difficultés rencontrées par la mise en place du projet académique entre les années 1816 et 1826 font que Montigny démarre des cours privés d'architecture en 1818⁵⁶⁶,

⁵⁵⁹ Ibidem.

⁵⁶⁰ Sonia Gomes Pereira, « O ensino da Arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na *Ecole de Beaux-Arts* em Paris no século XIX », les actes du *XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, [En ligne], 2002, p. ?

⁵⁶¹ Frédéric Seitz, « L'enseignement de l'architecture en France au XIX^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n. 11, [en ligne], 1993, p. 4.

⁵⁶² Guy Lambert, *ibidem*, pp. 129-130.

⁵⁶³ Guy Lambert se réfère aux travaux sur les dynamiques de formation entre écoles des beaux-arts et écoles polytechniques aux États-Unis, qui démontrent des fondements bipartites similaires. Voir Michael J. Lewis, « 1860-1920. The Battle between Polytechnic and Beaux-Arts in the America University », *Architecture Schools: Three Centuries of Educating Architects in North America*, sous organisation de Joan Ockman, Rebecca Williamson, Cambridge (MA), Londres, Washington, D.C., 2012, p. 66-89, cité par Guy Lambert, *ibidem*, p. 130 ; 135.

⁵⁶⁴ Valérie Nègre, « Architecture et construction dans les cours de l'École centrale des arts et manufactures (1833-1864) et du Conservatoire national des arts et métiers (1854-1894) », *Bibliothèques d'atelier : édition et enseignement de l'architecture, Paris 1785-1871*, sous la direction de Jean-Philippe Garric, Marie-Laure Crosnier Leconte, Valérie Nègre et al., cat. expo., Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2011. Estelle Thibault, « Continuité et transformations d'un dispositif pédagogique. Enseigner l'architecture à l'École Polytechnique (1867-1910) », *L'Atelier et l'Amphithéâtre : les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*, sous la direction de Guy Lambert, Estelle Thibault, Paris : Wavre, 2011, cités par Guy Lambert, *ibidem*, p. 130 ; 135.

⁵⁶⁵ Sonia Gomes Pereira, « A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX », *op. cit.*

⁵⁶⁶ Adolfo Morales de los Rios, Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira, *op. cit.*, p. 228.

probablement inspiré de la forme des ateliers, tel qu'il a été décrit. Par la suite, il est vrai que les statuts de 1820, employés sans grandes modifications lors de l'ouverture de l'Académie en 1826, présentent une formation qui se détache des savoirs techniques et d'application pour privilégier plutôt les formes manifestées à l'École des beaux-arts. D'après Sonia Marques, le cursus en architecture dans l'institution était composé des disciplines suivantes : dessin et ornements, sculpture d'ornements, dessin géométrique, histoire de l'art et de l'esthétique, archéologie et mathématiques appliquées, géométrie descriptive, perspective et optique⁵⁶⁷. Néanmoins, les statuts de 1820, en vigueur lors de la fondation de l'AIBA, diffèrent quelque peu des disciplines citées par la chercheuse :

O estudo da Arquitetura, ou Ciência da Arte de Edificar segundo as regras e proporções determinadas, será teórico e prático, o professor ensinará cronologicamente a mudança de gostos ou estilos, que tem experimentado a Arquitetura desde a sua mais antiga origem, até o seu estado florescente, tendo sempre em vista o conhecimento dos diversos modos de Arquitetura adotados pelos Gregos e Romanos, dos quais vários mestres dos séculos XV e XVI, a exemplo de Vitruvius e segundo a sua doutrina compuseram as diferentes Ordens de Arquitetura; mas para evitar todo o sistema a este respeito fará conhecer onde ele as tem coligido, dando somente aos discípulos exemplos extraídos dos monumentos existentes na Grécia, e na Itália, e as cinco Ordens de Arquitetura do Vignola⁵⁶⁸.

Cet extrait porte plusieurs éléments indicatifs des tendances auxquelles se rattache l'enseignement qui, du moins théoriquement, sera dispensé dans les cours d'architecture. Outre les références à Vitruve (I^{er} s. av. J.-C.)⁵⁶⁹, les moyens employés dans l'architecture gréco-latine ou encore à l'architecte Jacopo Barozzi di Vignola (Vignole, 1507 – Rome, 1573), qui « mit au point une méthode pour régir l'ensemble du système de proportions des cinq ordres pour son propre usage⁵⁷⁰ », de même que les notions de styles et goût qui mettent en lumière la situation de l'histoire de l'art en tant que discipline en plein développement ; toutes ces questions demanderaient un développement qui dépasse les limites de l'analyse proposée dans ce chapitre. Ce qui attire l'attention selon les objectifs ci énoncés, c'est la mention à l'enseignement chronologique des changements de goût et styles d'après les exemples extraits de monuments existants en Grèce et en Italie. À ce titre, la lecture de l'article suivant met en exergue le déroulement des cours qui sont très illustrateurs de la structure de la formation :

Passar-se-á depois a aplicação destes diferentes modos às partes dos Edifícios, seguindo-se o *estudo da construção*, considerado debaixo de todas as suas

⁵⁶⁷ Sonia Marques da C. Barreto, *op. cit.*, citée par Taiana Vidotto, Ana Maria Reis de Goés Monteiro, « O ensino de Arquitetura no Brasil: da Missão Francesa à criação da Faculdade Nacional de Arquitetura », Actes du XVII CONABEA (Association brésilienne d'enseignement en architecture et urbanisme), [En ligne], ABEA, 2013, p. 4.

⁵⁶⁸ Article n. V, paragraphe 17, dit de la *Classe de Arquitetura Civil* des *Estatutos da Imperial Academia de Belas Artes* du 23 novembre 1820, institué par décret impérial n. 135 le 30 septembre 1826... *op. cit.*, cf. annexe K.

⁵⁶⁹ L'auteur probable de l'unique traité connu sur l'architecture de la période gréco-latine, *De Architectura*. Cf. Pierre Gros, « Vitruve », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 décembre 2020.

⁵⁷⁰ « Le système des “cinq ordres” – toscan, dorique, ionique, corinthien et composite – développé par Peruzzi et Serlio avait été établi de façon générale sans que l'on en soit venu à un canon unique qui régisse l'ensemble ; les valeurs relevées sur les bâtiments étant très différentes d'un cas à l'autre, elles s'opposaient à toute forme de normalisation. [...] Ce dont Vignole, architecte autodidacte probablement formé à ses débuts par la lecture de Serlio, ne pouvait s'accommoder. Selon toute vraisemblance, il s'attela au problème dès la parution des *Regole generali* du Bolonais en 1537, alors qu'il travaillait à Rome pour l'*Accademia della Virtù* de Claudio Tolomei. » Voir Christof Thoenes, « Les Livres d'architecture », *Architecture, texte et images (XVI^e – XVII^e siècles)*, [En ligne], 2013, disponible sur <http://architectura.cesr.univ-tours.fr>.

relações, isto é, das partes que pertencem à *composição*, assim como à *Disposição*, *Proporção*, e a *Decoração dos Edifícios* em geral, e por isso é de grande importância que os discípulos da Classe de Arquitetura se apliquem ao *desenho de figura e ornatos*, para se dirigirem com boa escolha na parte decorativa das suas composições destes conhecimentos reunidos à teoria desta Arte, resulta o bom gosto da Arquitetura, observando sempre as regras do referido Vignola⁵⁷¹.

D'une part, l'étude chronologique des styles et des goûts à partir des modèles constitués par l'architecture gréco-latine et celle de la Renaissance italienne, appliquée aux différentes parties des bâtiments, comme il est suggéré dans l'extrait ci-dessous, montre l'attachement à un fondement historiciste marqué par « l'association entre certains programmes et styles [...] une véritable typologie définie par la relation entre style et fonction⁵⁷² ». D'autre part, l'abord typologique constitue une démarche historiographique qui se fonde tout au long du XVIII^e siècle sur la collecte et la réalisation des inventaires sur les différents monuments historiques, notamment ceux de l'Antiquité classique. Ces inventaires étaient par la suite organisés autour de leur fonction commune, de même que par leurs aspects formels. Cette démarche était celle par ailleurs des manuels scientifiques de l'époque dont le concept fondamental était celui d'identifier les éléments semblables et disparates qui mèneraient à leur classification⁵⁷³.

À défaut d'avoir en possession les travaux présentés par Briggs et par les douze autres élèves de Montigny lors de la première exposition de l'AIBA en 1829, la mise côte à côte des manuels d'architecture (*figs. 12 et 13*)⁵⁷⁴ de la période et la liste qui décrit les soixante-cinq travaux permettent quelques constats. D'abord, Montigny présenta quinze travaux, dont la plupart se référaient aux bâtiments grecs et romains, mais aussi à la façade de l'Académie des beaux-arts, le plan d'un forum impérial sur la place de l'Acclamation, la façade de l'entrée de place prise à partir du palais des ministres, la tribune impériale telle qu'elle serait décorée lors des événements festifs de l'Empire, un monument équestre dans cette place, un autre plus simple pour d'autres places de la ville, la façade de la cathédrale de *S. Pedro de Alcântara* ou le panthéon brésilien, le plan de l'église ou du panthéon, le plan du palais impérial qui remplacera l'actuel, tout en profitant des structures de celui-ci⁵⁷⁵. Les élèves présentent pour la plupart les copies des travaux du maître⁵⁷⁶. Les autres présentent leur étude des temples et bâtiments grecs et romains selon certains aspects. Le seul élève à présenter une étude de l'architecture locale est Job Justino de Alcântara Barros dont l'un des travaux porte sur « le plan d'une maison en conformité à l'usage de notre pays », il sera nommé maître de la chaire d'architecture en 1850 à la suite du décès de Montigny⁵⁷⁷. Briggs présente ses études : « plan et façade du temple d'Auguste, à Athènes ; la clé de l'Arc de Titus ; détails de corniche du piédestal de la colonne de Trajane⁵⁷⁸ ». Pour l'exposition de 1830, les travaux sont relativement similaires, à ceux-ci sont ajoutés les travaux de l'année précédente. Briggs expose des

⁵⁷¹ Article n. V, paragraphe 18, dit de la Classe de Arquitetura Civil, Estatutos da Imperial Academia de Belas Artes, op. cit.

⁵⁷² Sonia Gomes Pereira, « A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX », op. cit., p. 150.

⁵⁷³ Ibidem.

⁵⁷⁴ Jean-Nicolas Louis Durand, C. Marchand (graveur), « Détails des ordres, planche 7 et planche 8 », eau-forte, *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, vol. 1, 1817, [En ligne], INHA (version numérique).

⁵⁷⁵ Adolfo Morales de los Rios, Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira, op. cit., pp. 167-168.

⁵⁷⁶ Ils sont : Marcelino José de Moura, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, João Zeferino Dias, Francisco José da Silva, Joaquim Francisco Pereira, Jacinto [sic], Manuel de Araújo Porto-Alegre, João Clímaco. *Ibidem*, p. 168.

⁵⁷⁷ Adolfo Morales de los Rios, Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira, op. cit., p. 168.

⁵⁷⁸ Ibidem.

travaux supplémentaires comme « détails de l'ordre dorique, roman et grec ; détail d'un chapiteau corinthien ; plan et détail d'un temple ionique⁵⁷⁹. »

L'association de trois documents : les articles des statuts qui indiquent le déroulement du cursus, les listes des travaux présentés aux expositions de 1829 et 1830, ainsi que les deux planches du manuel de Jean-Nicolas Durand, qui constitue des orientations didactiques très en vogue dans les milieux architecturaux français tout au long du XIX^e siècle ; tous les trois permettent de mettre en lumière la transition qui s'opère dans la pensée architecturale de Montigny, puisque les statuts, rappelons-le de 1820, sont assez en conformité avec une architecture historiciste, étant donné que le style est ancré dans un espace-temps. Toutefois, le travail typologique, qui laisse envisager la liste des travaux présentés par les élèves, s'attache clairement à l'idée que « le type était une composition caractéristique du projet, que, malgré le fait de ne pas posséder l'autorité du canon, il concentrait toute la force d'une tradition historique⁵⁸⁰ ». Ces planches, par leur typologie des différents styles, sont le résultat d'une connaissance historique, tel qu'il est évoqué également dans les statuts ; mais la typologie passe outre ces questions temporelles et spatiales pour mettre en avant plutôt des caractéristiques en commun par rapport aux formes, aux fonctions⁵⁸¹.

Diante pranchas dessas, é como se o arquiteto tivesse exposto diante de si toda uma tradição arquitetônica à sua disposição para ser reutilizada nos prédios contemporâneos. Mais do que imitar simplesmente o passado, trata-se de aproveitar de sua notável experiência. A sua exemplaridade avaliza as escolhas do arquiteto e garante a legitimidade de sua arquitetura. Temos aqui, também, todo um processo de escolha entre alternativas possíveis, como aquela que Gombrich indica como sendo específica do trabalho artístico⁵⁸².

Cette réflexion s'instaure sur l'historiographie de l'enseignement en architecture au XIX^e siècle comme une condition pour éviter les oppositions rigides des styles et des pratiques, telles que les études sur l'architecture le développaient auparavant⁵⁸³. Ces structures figées montrent une division qui compartimente : le style baroque pour l'architecture coloniale, le néo-classicisme tout au long du XIX^e siècle et l'éclectisme pour la fin de celui-ci et le début XX^e siècle⁵⁸⁴. Au-delà de ces questions qui ne touchent pas directement nos objectifs, il importe de positionner la pratique de Montigny dans ces discussions, en lui octroyant une fluidité non seulement quant aux traditions auxquelles son enseignement s'attache, mais aussi aux conditions d'exercice de celui-ci dans l'Empire. En effet, les écrits sur l'architecture toscane de Montigny⁵⁸⁵ envisagent une approximation entre le passé classique (Antiquité) et le passé moderne

⁵⁷⁹ Ibidem.

⁵⁸⁰ Sonia Gomes Pereira, « A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX », *op. cit.*, p. 151.

⁵⁸¹ *Ibidem*, pp. 151-152.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 153.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 143.

⁵⁸⁴ Nous traduisons : « L'histoire de l'architecture au Brésil se subdivise en trois périodes, tous s'accordent sur le fait que Aleijadinho et Mestre Valentim incarnent notre baroque-rococo ; Grandjean de Montigny, le néo-classicisme ; ses disciples, l'architecture impériale brésilienne ; Oscar Niemeyer et Lucio Costa, notre architecture contemporaine. » Donato Mello Júnior, « Fontes documentais para pesquisas sobre o arquiteto Grandjean de Montigny », *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*, sous l'organisation du Département des Arts de la Pontificia Universidade Católica (PUC-RJ), Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, 1979, p. 116.

⁵⁸⁵ Auguste Henri-Victor Grandjean de Montigny, *Recueil de plus beaux tombeaux exécutés en Italie durant les XV^e et XVI^e siècles d'après les dessins les plus célèbres architectes et sculpteurs*, Paris : Imprimerie de P. Didot L'Ainé, 1813.

(*Quattrocento*)⁵⁸⁶ : « l'ouvrage établissait encore la continuité de publication des livres concernant les modèles italiens de la Renaissance, en étroite consonance avec les publications de Charles Percier et Pierre Fontaine », ses maîtres à Paris⁵⁸⁷.

À ce titre, l'Académie est l'objet d'un débat animé l'année même où la formation dans l'institution débute. En ce qui concerne spécifiquement Montigny, les opposants aux maîtres français de l'Académie remettent durement en question sa compétence d'architecte :

É o arquiteto desse Palácio das Belas-Artes, que tanto gabos lhe dão ainda por acabar por ser o único que um curioso pode encarar com prazer; porém não um inteligente; porque está decorado contra os preceitos da arte [...] porque tem empregado num edifício da Nação frágeis materiais (contra o que recomenda a Arte de edificar, cap. *Choix des matières*) como o chumbo nos capitéis e bases das colunas, e o barro cozido nas estátuas e baixos relevos, isto em locais expostos à intempéries e vigor das estações em um país ardente e consumidor. [...] Pois insulta o bom gosto o frontispício da Igreja da Candelária, o da Igreja da Cruz e a de S. Francisco de Paula?⁵⁸⁸

La réponse de Montigny (*L'Écho de l'Amérique du Sud: journal politique, commercial et littéraire*, n. 60, le 20 janvier 1828) à ces accusations anonymes vient sans tarder, en chargeant contre le directeur de l'AIBA, Henrique José da Silva, qui est accusé par le maître français de dédaigner ses aptitudes afin de placer Pedro Alexandre Cavroé (Lisbonne, 1776-1844)⁵⁸⁹ comme le nouvel enseignant d'architecture de l'institution : « Mais le projet de M. Henrique José est de faire donner la chaire d'architecture à son illustre apologiste Cavroé qui a, dit-on, étudié cet art dans une boutique de marchand de chaises à Lisbonne [...]. » Montigny, en se référant à un marchand des chaises, veut en fait faire allusion au métier du père de Cavroé, charpentier, et d'une façon méprisante à l'apprentissage informel de l'architecture par le Portugais⁵⁹⁰. Il finit sa lettre en décrivant son parcours d'architecte d'excellence en France. Cavroé (*L'Écho de l'Amérique du Sud: journal politique, commercial et littéraire*, n. 62, le 9 février 1828) riposte en français sur la dernière partie de la lettre de Montigny en affirmant : « M. Grandjean, dans l'éloge qu'il fait de lui-même, prouve seulement qu'il est bon dessinateur d'architecture, et non pas bon architecte. L'architecture étant l'art de bien bâtir [...] qu'on puisse dire qu'il n'est que dessinateur d'architecture, et rien de plus. » Cavroé met l'accent sur ce supposé manque technique de Montigny, se faisant l'écho des débats qui traversent le domaine de l'architecture, comme il a été développé auparavant.

⁵⁸⁶ Jean-Philippe Garric, *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Hayen : Mardaga, 2004, mentionné par Elaine Dias, « La difficile réception de la tradition académique française au Brésil », *op. cit.*, p. 344.

⁵⁸⁷ Elaine Dias, *ibidem*.

⁵⁸⁸ Império do Brasil, *Diário Fluminense* (ns. 10, 22 et 23, les 26, 27 et 28 janvier 1828), reproduits par Susane Worcman, « Grandjean de Montigny, a Missão Francesa e o Rio de Janeiro pela imprensa », *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*, *op. cit.*, p. 49. Cette édition n'est pas disponible sur l'hémérothèque de la BnDigital.

⁵⁸⁹ Cavroé est un écrivain et architecte portugais de formation informelle. Il arrive au Brésil en 1824, travaille à la Chambre municipale de Rio de Janeiro et fut choisi comme architecte de la Maison impériale, d'où il est éconduit en 1830 sous l'accusation d'avoir volé des œuvres de l'AIBA. Entre 1825 et 1826, il projette plusieurs bâtiments, dont la chapelle impériale et le manoir de la marquise de Santos (l'actuel musée du *Primeiro Reinado*). Il reformule également les plans des rues de Rio de Janeiro, qui ont alors un côté pair et un impair. Cf. Manuel Amaral, *Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, vol. II, [En ligne], 2000-2012.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

Le bref exposé de la querelle publiée sur les journaux de Rio de Janeiro entre 1827 et 1828⁵⁹¹, en ce qui concerne particulièrement l'architecture, met en lumière les rivalités entre un groupe et l'autre pour le contrôle de cette niche que constitue l'architecture « noble ». Ce qui se présente comme curieux, et en même temps très indicatif des statuts de 1831, c'est la position prise dans la guerre entre les Portugais et les Français à l'intérieur de l'Académie par le jeune maître des cours de paysage, Félix-Émile Taunay : « Je déclare que, bien que Français, et professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, je n'ai pris aucune part directe ou indirecte ni à la rédaction, ni à la publication de ce plan. » (*L'Écho de l'Amérique du Sud : journal politique, commercial et littéraire*, n. 61, le 6 février 1828.) En se refusant à prendre part à la polémique, il amorce la place de choix qu'il aura lors de la deuxième phase de l'institution, à partir des années 1830.

Après donc ces expositions, les années 1830 démarrent avec de nouveaux cadres pour l'enseignement technique de l'architecture à l'AIBA. En 1831, Debret rentre en France, ce qui sera un départ définitif de l'institution, même s'il continue à être proche du Brésil et notamment de son disciple Manuel de Araújo Porto-Alegre. Taunay devient le nouveau secrétaire, les polémiques opposant Français et Portugais se terminent avec le départ de Debret. Montigny reste et semble s'accommoder des nouvelles dispositions. Les nouveaux statuts de l'AIBA sont rédigés, avec à sa tête Taunay qui élabore la formation. Apparaissent les indications précises sur l'étude de la construction. Bien que celles-ci soient inférieures à la composition, la disposition, la proportion et la décoration des bâtiments restent à la charge de la formation à l'AIBA, les cours techniques deviennent des prérequis pour l'obtention du diplôme en architecture de l'institution :

Art. 3º O curso de cada um dele será de cinco anos e ninguém se poderá matricular sem haver frequentado, pelo menos, um ano de desenho linear e de figuras, e haver sido nele aprovado, apresentando demais certidão de haver frequentado a aula de geometria elementar na Academia Militar e de geometria descritiva, quando na mesma Academia se ensinar.⁵⁹²

La séparation de la formation architecturale entre les deux institutions (AIBA et l'Académie militaire) témoigne de la compréhension par Montigny des dynamiques du marché de travail à Rio de Janeiro. En effet, l'architecte comprend qu'il serait difficile pour ses élèves d'intégrer ce marché sans le concours de la tradition de l'ingénierie militaire portugaise. Grandjean de Montigny comprit que ses tentatives de mise en place de ses idéaux néoclassiques dans l'architecture de l'Empire du Brésil se réaliseraient dans l'enseignement proposé à l'Académie plutôt que dans le domaine des commandes publiques :

Taunay, comme directeur de l'Académie, veut que ses architectes aient un rôle important à jouer au long de ce processus. Cependant, cette proposition se heurterait à un grand obstacle institutionnel et politique : les ingénieurs militaires portugais, jusqu'alors chargés des commandes publiques. [...] le corps d'ingénieurs et architectes portugais bloquerait ses prétentions auprès du gouvernement impérial⁵⁹³.

On ne saurait pas dire avec assurance que la question était simplement au niveau des origines, bien que tout au long de la période de la Régence, notamment, les Portugais

⁵⁹¹ Voir Paulo Mugayar Kühl, « A Academia de Belas-Artes em 1826: uma pequena polêmica nos jornais cariocas », *Rotunda*, n. 1, Campinas: UNICAMP (CEPAB), 2003, pp. 39-59.

⁵⁹² Chapitre 3, « Dos Estudos », art. 3 des *Estatutos da Academia de Belas Artes*, institués par décret impérial le 30 décembre 1831. Cf. annexe K.

⁵⁹³ Elaine Dias, « La difficile réception de la tradition académique française au Brésil », *op. cit.*, pp. 346-347.

avaient effectivement une prééminence à l'Académie militaire. Nous évoquons avec ces discussions autour de l'enseignement bipartite qui s'installe à l'AIBA le fait que Taunay, en stratège qu'il se montra dans l'institution, comprit le besoin technique et culturel que les architectes des beaux-arts aient recours à l'enseignement de l'Académie militaire. Il semble que c'était un compromis nécessaire.

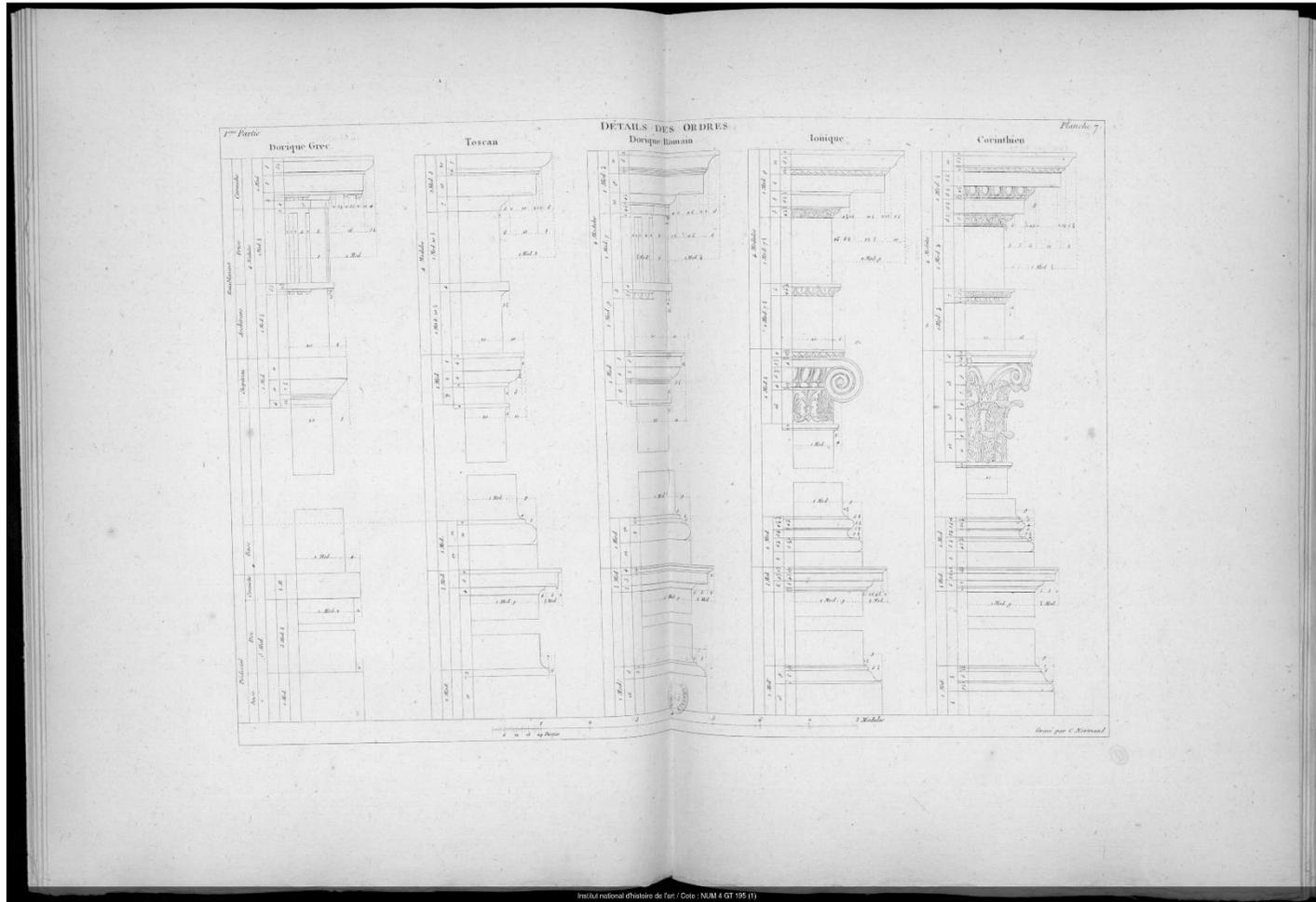


Figure 12 – Jean-Nicolas Louis Durand, C. Normand (graveur), Détails des ordres partie 1, planche 7, 1817

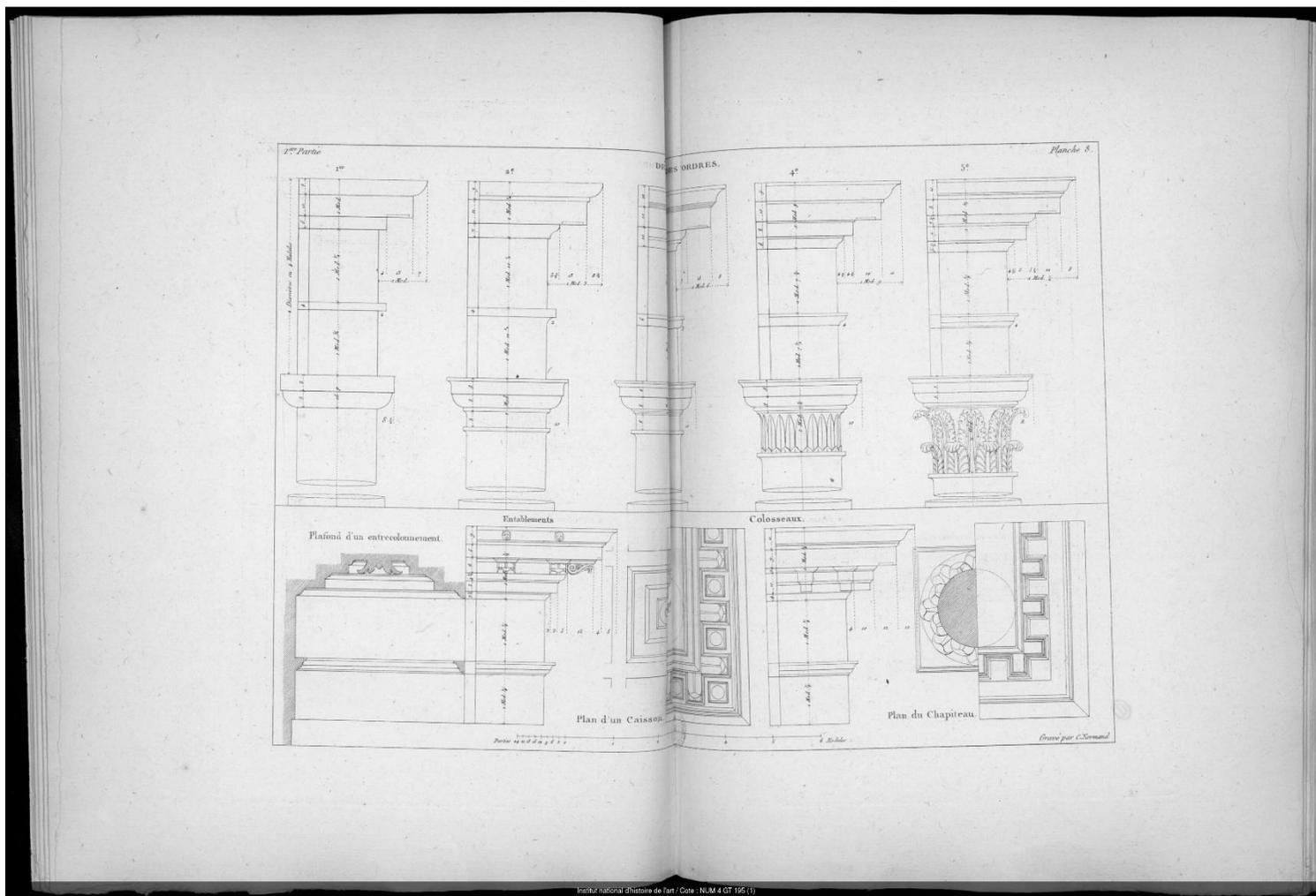


Figure 13 – Jean-Nicolas Louis Durand, C. Normand (graveur), *Détails des ordres partie 1, planche 7*, 1817

CONCLUSION DU TROISIÈME CHAPITRE



Figure 14 Lopes de Barros, Frederico Briggs (lith.), *Estudante da Escola Militar*, lith., 1840.

L'estampe numéro 11 de la série *Costumes do Brasil* met en avant le type de l'étudiant de Rio de Janeiro qui est associé à l'école militaire. Ce type compte parmi les nombreux archétypes du militaire dans cette série (10 estampes sur le total de 19 dédiées à la représentation des populations blanches). On voit la figure représentée sur un sol pavé qui porte l'uniforme exigée dans l'Académie, elle tient un livre à la main et au fond de l'image, on voit le bâtiment de l'école militaire. Il est intéressant de remarquer que parmi les différents types d'étudiants et d'écoliers à Rio de Janeiro, Lopes de Barros et Briggs choisissent l'étudiant de l'Académie militaire pour représenter cette catégorie sociale. Il n'est pas question dans cette série de représenter l'élève des beaux-arts. Ce choix particulier est très symbolique du rôle joué par l'Académie militaire dans la formation des jeunes hommes et professionnels à Rio de Janeiro. Une formation hybride et diversifiée, comme l'on a vu dans ce chapitre. Cette estampe pourrait également être interprétée comme une persistance des traditions liées au dessin militaire, héritées de la société coloniale, dans les premiers pas de la formation artistique et technique dans l'Empire du Brésil.

L'analyse des premières années de la jeunesse de Briggs à partir des vestiges documentaires qui se rapportent à la classe socio-économique de sa famille, de ses premières années d'éducation formelle et de sa présence parmi le premier groupe d'élèves de l'AIBA reste lacunaire à plusieurs niveaux. L'objectif qui nous animait, apporter quelques bribes d'informations supplémentaires à la connaissance du lithographe, se fondait sur la volonté de proposer notre contribution aux peu d'études plus approfondies sur Briggs, comme évoqué en introduction. Il s'agissait surtout de repérer la position sociale de cet acteur pour situer son œuvre visuelle lithographique à

un carrefour des tendances multiples qui traversent la société brésilienne de cette période, principalement dans la ville de Rio de Janeiro. Les fils de cette analyse seront tissés dans le chapitre V afin de former une image plus ample de ce que fut le phénomène lithographique à Rio de Janeiro dans la première moitié du XIX^e siècle et ses dialogues avec les lithographies dans d'autres contextes, cela à partir du parcours unique de Briggs.

En ce qui concerne un deuxième objectif, plus spécifique à l'analyse proposée dans cette partie-ci, les origines sociales et culturelles de Briggs ainsi que sa place dans les premières années de la formation dispensée à l'Académie esquissent la construction à plusieurs mains, maintes fois en rivalité, des milieux artistiques nationaux. Pour cela, cet aspect assez occulté dans l'histoire de l'institution qu'est la formation considérée comme technique se justifie dans la mesure où on constate un manque de définition, ou plutôt une définition en cours, des différents secteurs de cet espace artistique. Il est curieux de remarquer à ce propos l'interrogation implicite de l'auteur de la lettre publiée dans le journal *Diário Fluminense* (le 24 août 1826) contre les maîtres français, c'est-à-dire s'il y avait effectivement un art local avant l'arrivée des Français, si tel était le cas, quelle était donc leur fonction⁵⁹⁴. Dans cette lettre qui interroge le rôle des Français dans les arts locaux, il ne s'agit pas encore de considérations nationalistes, mais plutôt de l'opposition entre deux traditions : l'une luso-brésilienne, représentant la tradition héritée de la période coloniale, l'autre française apportant la modernité, mais perçue comme en dissonance avec les pratiques courantes dans cette société. L'analyse spécifique de la formation en architecture, en essayant de se positionner du point de vue de Briggs, met en lumière les contacts et les mélanges entre ces deux tendances, qui se configurent dans une forme nouvelle qui est celle des arts académiques brésiliens.

La métaphore du « jeu des garçons pauvres » évoquée à plusieurs reprises dans ce chapitre a servi également à explorer la piste de la construction professionnelle du marché de l'art, marqué d'une certaine façon par une concurrence profonde entre les différents acteurs pour l'acquisition d'une place d'importance dans celui-ci. L'exiguïté de cet espace mène logiquement aux conflits et tensions qui, dans les premières années de l'Académie, s'expriment par les luttes idéologiques entre Français et Portugais. Le climat dans l'institution durant cette période est délétère, comme les réminiscences de Porto-Alegre, compagnon de formation de Briggs, l'évoquent : « quand nous nous sommes inscrits en 1827 à l'Académie des beaux-arts, écrit le jeune peintre, il régnait un inextricable chaos et une atmosphère de haines réciproques dans cette malheureuse institution⁵⁹⁵ ». Le contexte met en avant les rivalités les plus multiples, de l'orgueil et de la susceptibilité meurtris aux querelles ambitieuses vis-à-vis des places (réelles et symboliques) à occuper dans l'institution. Valéria Lima parle d'un fort sentiment anti-lusitanien qui émerge à cette période, dont quelques élèves qui prennent la défense des maîtres français⁵⁹⁶. On voit que si effectivement cette situation est réelle, on constate aussi que la « faction » française était loin d'être homogène, comme le désengagement de Félix Taunay du plan de Debret et Montigny l'a montré.

Il peut paraître étrange que ce suivi de la formation de Briggs à l'AIBA laisse de côté les cours de paysage, qui sont finalement le pivot du parcours de l'apprenti architecte

⁵⁹⁴ Paulo Mugayar Kühl, « A Academia de Belas-Artes em 1826: uma pequena polêmica nos jornais cariocas », *op. cit.*, p. 40.

⁵⁹⁵ Manuel de Araújo Porto-Alegre, « Academia de Belas Artes. Exposição Pública do ano de 1849 », 1849 cité par Valéria Alves Esteves Lima, « "Mon digne successeur et ami" : Debret, Porto-Alegre », *op. cit.*, p. 5.

⁵⁹⁶ Domingos José Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem, Manuel de Araújo Porto-Alegre, « Résumé de l'histoire de la littérature, des sciences et des arts au Brésil, par trois Brésiliens membres de l'Institut historique. », *Journal de l'Institut historique*, t. 1^{er}, 1834, pp. 47-53, cité par Valéria Alves Esteves Lima, *ibidem*.

qui rêve désormais de devenir un artiste paysagiste. Cet oubli n'en est pas un. Il y a très peu d'informations sur le déroulement de ces cours, ce qui nous mènerait à établir un exposé plutôt du parcours de Félix Taunay dans l'Académie que celui de Briggs. Le paysage dans le parcours de Briggs est plutôt un symptôme de sa rupture avec la perspective artistique développée par l'Académie, du moins concernant la place accordée aux jeunes artistes nationaux. C'est donc à ce moment de conflit entre l'élève Briggs et le maître Taunay que le paysage apparaît dans le parcours du futur lithographe, c'est-à-dire comme une image de rupture avec le projet académicien pour les arts nationaux.

Chapitre 4 – Être un « national » dans l'Empire du Brésil : Briggs et Lopes de Barros contre le résultat du concours de la chaire de paysage à l'AIBA (1833)⁵⁹⁷

*É deste modo que se quer ter artistas nacionais, protegendo os estrangeiros?*⁵⁹⁸

La démarche qui amorce la contestation du résultat du premier concours réalisé par l'Académie des beaux-arts, celui pour le poste de professeur remplaçant de la chaire de paysage, vient à la connaissance du grand public par le biais d'une lettre anonyme adressée au journal de la cour, *A Verdade, Jornal Miscelânico* (n. 238, le 24 octobre 1833). L'auteur de cette lettre, qui la signe sous le pseudonyme de *Inimigo das Injustiças* (l'Ennemi des Injustices), interpelle les lecteurs de ce journal en posant la question citée en épigraphe. Dans cette lettre, l'auteur s'interroge sur la possibilité qu'a l'Académie de créer une classe d'artistes nationaux, dans la mesure où le corps enseignant de l'institution est composé entièrement de maîtres étrangers, spécifiquement des artistes français, qui auraient favorisé lors de ce concours un élève également étranger de son état.

[...] É deste modo que a Congregação protege os Nacionais? É deste modo que se quer ter Artistas Nacionais, protegendo os estrangeiros? De certo não! Como a Congregação há de proteger os Nacionais, se ela está quase toda composta de Estrangeiros?

Para que tem gastado a Nação tantos contos de réis com a Academia? Para saírem substitutos Estrangeiros? Queira Sr. Redator inserir na sua bem aceita folha estas mal traçadas linhas.

Quelques mois auparavant, le 24 mai 1833, les journaux de Rio de Janeiro annoncent que la régence autorise la tenue du premier concours de l'institution. Les cinq candidats : Joaquim Lopes de Barros, Frederico Guilherme Briggs⁵⁹⁹, Francisco de Souza Lobo, Guilherme⁶⁰⁰ et Augusto Müller, sont tous élèves de l'Académie et obtiennent une dérogation de la part du ministre de l'Empire pour la participation à ce concours,

⁵⁹⁷ Nous actualisons le lexique des textes de presse, nous gardons la syntaxe d'origine et l'emploi des majuscules. Dans le souci d'alléger l'appareil de notes, toutes les traductions de ces extraits sont rassemblées dans l'annexe J.

⁵⁹⁸ « Est-ce de cette manière que l'on veut avoir des artistes nationaux, en protégeant des étrangers ? », *O Inimigo das Injustiças, A Verdade*, n. 238, le 21 octobre 1833.

⁵⁹⁹ Frederico Guilherme Briggs, *Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando licença para prestar concurso para a Academia Nacional de Belas Artes, 1834*. Cf. les observations annexe G.

⁶⁰⁰ Guilherme Müller, qui renonce finalement à tenter la place de professeur remplaçant de paysage, obtiendra deux ans plus tard le poste de professeur remplaçant, mais de la chaire de dessin et de peinture d'histoire. Ce concours est approuvé par le pouvoir impérial le 10 octobre 1835. Cf. *Correio Oficial*, n. 88, le 14 octobre 1835.

puisqu'aucun d'entre eux ne remplit toutes les conditions exigées par les statuts de 1831⁶⁰¹.

En effet, dans le chapitre I de ces statuts, *Dos Professores e Empregados* (des professeurs et des employés), l'article 6 préconise la tenue de concours pour la nomination des professeurs (titulaires ou remplaçants). Il y aurait une préférence pour le choix des professeurs remplaçants parmi les élèves diplômés de l'Académie à Rio de Janeiro, ou éventuellement dans le corps d'élèves d'autres académies en devenant dans les provinces de l'Empire. Il n'y a cependant aucune référence explicite à l'origine de ces élèves. Les concurrents devraient exposer leurs travaux au jugement des membres de la congrégation, composée des professeurs titulaires et remplaçants de chaque chaire ainsi que du directeur et du secrétaire de l'institution. Le nom du vainqueur devrait par la suite être homologué par le gouvernement⁶⁰².

Dans le chapitre III, celui des études, l'article 10 pose les conditions pour la participation aux concours organisés à l'AIBA :

Art. 10º No fim do 5º ano de cada curso de aplicação, a Congregação passará a cada um dos alunos o seu competente diploma de haverem completado os seus estudos em tal ou tal ramo de aplicação, especificando nele não só os prêmios conseguidos, mas também o merecimento particular do indivíduo, para melhor a Congregação se dirigir quando, como candidato pretender o lugar de substituto habilitando-se para isso primeiro com o conhecimento de uma das duas línguas, francesa ou italiana⁶⁰³.

Dans le groupe de participants, les trois élèves brésiliens : Briggs, Lopes de Barros et Souza Lobo⁶⁰⁴ font partie des premiers élèves de l'Académie et prennent part tous les trois aux deux expositions de travaux des élèves, en 1829 et 1830. Les deux autres concurrents, les frères Müller, sont indiqués comme des auditeurs libres depuis 1829⁶⁰⁵, élèves de Debret dans les classes de peinture d'histoire⁶⁰⁶ sans qu'ils aient participé aux expositions citées.

L'année 1833 est également celle où Briggs demande officiellement l'autorisation pour son inscription⁶⁰⁷ en tant qu'élève régulier de l'institution. Les nouveaux statuts augmentent l'âge limite des inscriptions, de 16 ans à 18 ans. Cependant, âgé de 20 ans, Briggs est toujours à l'écart des dispositifs légaux. Dans sa demande de dérogation, il avance le fait qu'il suit de manière régulière les cours d'architecture et de paysage.

⁶⁰¹ Alfredo Galvão, *Os primeiros concursos para o magistério realizados na Academia de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1961. Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, « Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica », *op. cit.* p. 4. Brasil, « Decreto do 30 de dezembro de 1831 – dá estatutos à Academia de Belas Artes », *Coleção das Leis do Império do Brasil de 1831, segunda parte*. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1875, pp. 91-8.

⁶⁰² Toutes les traductions des statuts de l'AIBA se trouvent rassemblées dans l'annexe K, *Statuts de l'Académie Impériale de Beaux-Arts*. Brasil, *ibidem*, p. 93.

⁶⁰³ Brasil, *ibidem*, p. 97.

⁶⁰⁴ Souza Lobo ne participe finalement pas du concours. Alfredo Galvão, *ibidem*. Elaine Dias indique que le recours contre le résultat de ce concours est réalisé par Briggs et Sousa Lobo. Toutefois, nous n'avons trouvé aucun document signé par Sousa Lobo, ou encore des références à son nom dans les articles de presses ou demandes parues dans le Courrier Officiel de l'Empire, Elaine Dias, *Félix-Émile Taunay : cidade e natureza no Brasil*, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁰⁵ Rosana Costa Ramalho de Castro, « O fenômeno da popularidade da Academia Imperial de Belas Artes », *op. cit.*

⁶⁰⁶ Elaine Dias, *Félix-Émile Taunay : cidade e natureza no Brasil*, *ibidem*.

⁶⁰⁷ AN(Br), dossier AIBA, codex IE, ensemble 10, cité par Alfredo Galvão, *op. cit.*

Quelques jours plus tard, le directeur de l'Académie, le peintre portugais Henrique José da Silva, autorise son inscription.

La congrégation décida quelques jours après l'annonce de ce concours par la presse que le thème serait la réalisation d'une copie d'un tableau de Paolo Bril, figurant dans la collection de l'Académie⁶⁰⁸. Le concours commence le 27 juillet, les participants soumettent leurs travaux à l'appréciation du jury et à celle du public. Le 18 octobre, la congrégation annonce le résultat en choisissant Augusto Müller (Baden, 1815 – Rio de Janeiro, 1883)⁶⁰⁹ comme le nouveau professeur remplaçant de paysage. Briggs apparaît en deuxième place, avec une mention de la part du jury : « Os devidos louvores a quem merece, cujo trabalho oferecia uma feliz disposição da luz⁶¹⁰. » Le 21 octobre, l'Ennemi des Injustices rédige sa lettre, qui sera publiée trois jours plus tard, en dénonçant la partialité du jury :

[...] No dia 18, houve grande concorrência de pessoas para verem se com efeito era verdade o que se dizia há muito tempo a respeito do patronato dos Lentos franceses a favor do tal concorrente estrangeiro. Pelas duas horas, decidi a Congregação que quem tinha reunido maior número de votos era o tal alemão; logo uma indignação geral se apoderou de todos os que estavam presentes, que principiaram a gritar Patronato! Patronato! Fora! Fora! Estrangeiro! [...]

L'objectif de l'analyse proposée dans ce chapitre n'est pas celui de juger la valeur esthétique et le mérite artistique de l'un ou de l'autre candidat. L'appréciation semble impossible puisque nous n'avons pas la connaissance du travail jugé. Müller fut effectivement l'un des meilleurs portraitistes de sa génération parmi les artistes exerçant au Brésil⁶¹¹. La congrégation adresse différents éloges à sa pratique artistique bien avant la réalisation de ce concours⁶¹². Pour ce qui est de ses paysages, il démontre moins d'innovation⁶¹³ par rapport à sa pratique du portrait. L'intérêt des querelles autour du résultat de ce concours se situe dans l'argumentaire développé par Briggs et Lopes de Barros, ainsi que celui d'autres auteurs sous pseudonyme qui discutent publiquement cet événement académique.

D'abord, l'accusation de patronage de la part de maîtres français pour le candidat allemand, déployée sur un argument de fondement nationaliste, octroie une dimension politique aux relations de sociabilité à l'intérieur de l'institution. Principalement, si l'on retient qu'il s'agit d'une période de consolidation de l'idée d'appartenance nationale, marquée par les conflits majeurs entre les différents groupes de la société impériale. Ensuite, le fait que Briggs et Lopes de Barros s'opposent au choix de la congrégation par le biais d'un recours auprès des autorités impériales constitue des indices essentiels pour la compréhension non seulement de leur place sociale, à travers cette représentation politique, mais également de l'horizon de leur production artistique. Celle-ci débute à la

⁶⁰⁸ Elaine Dias, *Félix-Emile Taunay : cidade e natureza no Brasil*, op. cit.

⁶⁰⁹ Müller arrive au Brésil vers 1820 en compagnie de son père et son frère, Guilherme Müller, qui est également artiste. Il devient élève de l'Académie en 1829 et est choisi comme professeur remplaçant de paysage en 1835. Il devient titulaire de la chaire de paysage en 1851, lors du départ à la retraite de Félix-Émile Taunay, il gardera ses fonctions jusqu'en 1860. Cf. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, São Paulo, Itaú Cultural, 2020. Laudelino Freire, *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*, [En ligne], 1983.

⁶¹⁰ « Les louanges à celui qui les mérite, dont le travail offrait une heureuse disposition de la lumière », cité par Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, op. cit., p. 4.

⁶¹¹ Luciano Migliaccio, *Arte no século XIX. Mostra do Redescobrimento: século XIX*, São Paulo, Fundação Bial, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

⁶¹² Elaine Dias, *Félix-Émile Taunay : cidade e natureza no Brasil*, *ibidem*, p. 56.

⁶¹³ Cybele Vidal Neto Fernandes, « O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes », *19&20*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 2007, s.p.

même période où les répercussions autour de ce concours ont lieu, notamment la première phase du projet des types sociaux (ca. 1832-1836), les estampes fabriquées à l'imprimerie de *Rivière & Briggs*, dont Lopes de Barros est l'auteur de quelques matrices.

La lecture de l'extrait de cette lettre permet quelques considérations préliminaires. D'abord, l'auteur suggère qu'il y a une croyance ambiante selon laquelle les professeurs français manifesteraient une préférence pour Müller : « Le 18, il y a eu un grand afflux de personnes pour voir si, en effet, ce que l'on disait depuis un certain temps sur le patronage des professeurs français en faveur du concurrent étranger était vrai [...] ». Cette accusation de partialité du jury est formulée de façon bien plus directe dans la requête en annulation de ce concours, rédigée par Briggs et Lopes de Barros et adressée au ministre de l'Empire, qui est par la suite publiée dans le même journal, le 26 octobre :

[...] finalmente que tendo os trabalhos dos outros concorrentes merecido o aplauso de todos, só merecera os votos da congregação o quadro de Müller, realizando-se assim o boato que antes se espalhara de que um dos lentes se empenhava muito em favor deste estrangeiro a ponto de ir sempre a sua casa durante o tempo do concurso, talvez para industriá-lo naquilo de que nenhum conhecimento tem, acrescentando a tudo isto que os votos a favor de um estrangeiro se tornam muito suspeitos quando a maioria da congregação é composta de Lentes que não são filhos do Brasil⁶¹⁴.

Dans la requête de deux élèves, les faits avancés dans la lettre du 21 octobre sont confirmés, notamment la préférence du public pour les œuvres des concurrents (Briggs et Lopes de Barro) et le choix de la congrégation pour l'élève d'origine allemande. Toutefois, ils ajoutent à l'accusation de patronage une autre information, qui rend la partialité du jury d'autant plus répréhensible selon les deux demandeurs. En effet, il ne s'agissait pas simplement de favoriser l'élève étranger par le biais du vote du jury dans une démarche qu'ils considèrent comme communautariste, mais aussi de l'aider matériellement à réussir le concours au détriment d'autres élèves, « enfants du Brésil ».

Il est impossible d'affirmer avec certitude l'enseignant auquel Briggs et Lopes de Barros se réfèrent. Tout porte à croire qu'ils s'adressent à Félix Taunay, professeur titulaire de la chaire de paysage. En 1831, il devient également le secrétaire de l'institution. En élargissant ses fonctions dans la gestion de l'Académie, Taunay est l'un des principaux articulateurs des modifications dans la méthodologie d'enseignement, de même que la reformulation des statuts en 1831, au côté de Grandjean de Montigny⁶¹⁵. Tous les deux sont donc les seuls membres restants de l'ancienne colonie d'artistes français, lors de la formulation du projet académique en 1816.

Le nom du vainqueur est envoyé aux autorités impériales pour homologation. Cependant, le recours établi par Briggs et Lopes de Barros s'oppose finalement à la validation du nom de Müller par le ministre de l'Empire. La question statutaire semble être celle qui mène les autorités impériales à annuler le concours en demandant à la congrégation l'organisation d'un nouveau, cette fois-ci dans le respect des statuts. Malgré les arguments de celle-ci sur le manque de candidats qualifiés qui respecteraient toutes les conditions statutaires, la Régence est irréductible dans sa décision⁶¹⁶. La position du pouvoir peut être interprétée comme une désapprobation de la part du gouvernement du

⁶¹⁴ Cf. annexe G, *Requerimento apresentado a Exmo Ministro do Império*. Frederico Guilherme Briggs, Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Requerimento apresentado ao Exmo. Ministro do Império, par ser presente a S. M. I. C. », *A Verdade*, n. 239, le 26 octobre 1833, p. 5.

⁶¹⁵ Elaine Dias, « Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851) », *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 9, [En ligne], 2009, p. 83.

⁶¹⁶ Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político...*, op. cit., p. 142.

nom choisi par la congrégation, celui-ci constituant l'une des instances décisionnaires de l'Académie d'après les statuts mentionnés auparavant. Ainsi, le rejet du nom de Müller par les autorités impériales, à la suite de la requête de deux élèves qui exposent les dysfonctionnements autour de cet événement, servirait en quelque sorte d'aval aux accusations avancées par eux.

La chaire de paysage reste sans professeur substitut jusqu'en 1835, lorsque le pouvoir impérial accepte de concéder de nouvelles dérogations pour la tenue d'un nouveau concours :

A Regência, ficando inteirada do quanto Vm. pondera em seu ofício de 19 do corrente, há por bem, em nome do Imperador, que se ponha novamente a concurso a substituição da Cadeira da Paisagem, pertencente à Academia das Belas Artes, a fim de ser provida no opositor, que se apresentar com os requisitos necessários para ocupá-la, e com vantagem aos outros pretendentes, que com ele concorrerem. O que participo a Vm; para sua inteligência e execução. Deus vos guarde a Vm. Paço em 21 de fevereiro de 1835 – Joaquim Vieira da Silva e Souza – Sr. Felix Emilio de Taunay⁶¹⁷.

Cette décision est la réponse du pouvoir de la Régence à la demande formulée par Félix Taunay, surchargé par ses tâches dans l'institution dans laquelle il occupe le poste de directeur depuis 1834 à la suite du décès de Henrique José da Silva. De surcroît, il est le seul professeur responsable des cours de paysage ainsi que le tuteur de l'éducation artistique et littéraire du jeune empereur, d. Pedro II. Finalement, Augusto Müller est le seul à se présenter comme candidat, la congrégation décide donc de faire de lui le nouveau professeur substitut sans la tenue d'un autre concours⁶¹⁸.

Dans ce chapitre, nous nous proposons de revenir sur cet événement qui marque la rupture définitive de Briggs avec les arts académiques. Nous l'abordons par le biais de l'analyse des lettres adressées aux rédacteurs de deux périodiques de Rio de Janeiro : *A Verdade*, pour l'année de 1833 et *Aurora Fluminense*, pour celle de 1834. Le point de départ de ce débat est la requête présentée au ministre de l'Empire par Briggs et Lopes de Barros⁶¹⁹, dont sa publication intégrale dans la presse marque le fondement thématique des échanges. Il s'agit d'un échange composé de huit lettres publiées (cf. *annexe I*) dans les deux journaux cités qui montrent le soutien soit envers l'institution en ce qui touche le choix de la congrégation, soit envers la représentation politique des deux élèves. Bien qu'ayant une place mineure parmi les articles des deux journaux concernés, ces lettres mettent en avant le fait que le débat se prolonge pendant une année au-delà de la réalisation du concours. La structure du débat (cf. le tableau ci-dessous) se fonde sur les lettres d'accusation envers l'institution, qui est symbolisée par les maîtres français, et les ripostes d'abord du secrétaire Félix Taunay, ensuite de deux auteurs anonymes. Les discussions menées par le biais de ces lettres interposées se font dans la rubrique correspondance de deux journaux de Rio de Janeiro. Le seul document qui échappe à la structure de ces lettres est la requête en annulation du concours rédigée par Briggs et Lopes de Barros. Plus posée et argumentée, la réquisition des deux élèves est fondée sur un double axe argumentatif : l'accusation de favoritisme des professeurs français vis-à-vis de l'élève allemand ; le non-respect des cadres statutaires dans le déroulement de ce concours.

⁶¹⁷ *Correio Oficial*, n. 46, le 27 février 1835.

⁶¹⁸ Alfredo Galvão, *op. cit.* Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, p. 4-5. Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político...*, *ibidem*, pp. 142-143.

⁶¹⁹ Frederico Guilherme Briggs, Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Requerimento... », *op. cit.*

Année	Journal	Lettre	Riposte
1833	<i>A Verdade</i>	O Inimigo das Injustiças Le 21 octobre 1833 (publiée le 24 octobre, éd. 238)	Félix Taunay Le 21 octobre 1833 (publiée le 29 octobre, éd. 240)
		Briggs et Lopes de Barros Novembre 1833 (publiée le 9 novembre, éd. 245)	Félix Taunay (publiée le 21 novembre, éd. 250)
1834	<i>Aurora Fluminense</i>	Um Artista (publiée le 21 mai, éd. 912)	Um amigo da ordem (publiée le 30 mai, éd. 916)
		O Artista (publiée le 30 juillet, éd. 938)	Um [sic] vieil amateur (publiée 13 août, éd. 944)

Tableau 1 – Les lettres autour du concours de l’AIBA (1833) parues dans la presse de Rio de Janeiro (1833-1834).

L’argumentaire de la requête, le communautarisme des étrangers à l’Académie et les questions statutaires, fait écho à la situation politique, sociale et culturelle pendant ces premières années de la période de régence. En effet, à la suite de l’abdication de d. Pedro I, qui symbolise l’émancipation effective du Brésil⁶²⁰, la construction de l’Empire se consolide comme un projet national à différents niveaux. Dans le cas spécifique du domaine artistique, la réforme des statuts en 1831 et l’arrivée de Taunay à la direction de l’Académie en 1834⁶²¹ annoncent les débuts de la phase d’implantation effective de l’institution comme un organe de soutien et de diffusion de la politique visuelle de l’Empire⁶²². Ces événements préparent son apogée en tant que lieu de fabrication de la culture visuelle officielle impériale dans la période comprise entre les années 1840 et 1870, la quasi-majorité du *Segundo Reinado* (1840-1889).

4.1 Autour de la *Requête présentée à Son Excellence le ministre de l’Empire* de Briggs et Lopes de Barros

La requête en annulation du concours de la chaire de paysage est intégralement publiée dans le journal *A Verdade: Jornal Miscelâneo*, le 21 octobre 1833, c’est-à-dire trois jours après l’annonce des résultats. La formulation de cette requête, signée conjointement par les deux candidats non retenus, Briggs et Lopes de Barros, se fonde sur leur volonté de contester le résultat annoncé avant qu’il ne soit homologué par les autorités impériales. Celles-ci représentent donc l’instance décisionnaire en ce qui concerne le recrutement des enseignants de l’Académie étant donné que le ministre des Affaires de

⁶²⁰ Marcello Otávio Neri de Campo Basile, *O Império em construção: projetos de Brasil e ação política na Corte Regencial*, thèse en histoire, Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

⁶²¹ Elaine Dias, *Felix-Emile Taunay: cidade e natureza no Brasil*, thèse en histoire de l’art, Campinas: UNICAMP, 2005.

⁶²² Lilia Moritz Schwarcz, « A Academia imperial de Belas-Artes, uma imagem oficial para o país », in *As Barbas do Imperador, D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, op. cit.

l'Empire finit par annuler le choix de la congrégation, en même temps qu'un nouveau concours est exigé, comme développé auparavant.

Une requête est une démarche officielle auprès d'une instance décisionnaire ou d'une juridiction compétente afin d'introduire une demande qui peut être de nature diverse, notamment afin d'assurer le respect de la loi⁶²³. En tant que telle, la requête rédigée par Briggs et Lopes de Barros se structure comme un texte argumentatif⁶²⁴ qui a pour objectif d'invalider ce concours. Le texte a un double axe d'argumentation, l'un qui cherche à mettre en lumière l'incapacité de l'Académie en ce qui concerne son objectif premier, c'est-à-dire contribuer à la formation d'un milieu artistique national ; l'autre tentant de prouver que le candidat d'origine allemande, Augusto Müller, est celui dont le parcours de formation respecte le moins le cadre statutaire exigé par l'institution.

Par la récurrence des termes tels que *national* et *nation* (ex. *artistas nacionais*) en opposition à *étranger* (ex. *cabala estrangeira*), le premier argument met en avant une perspective qui concerne une sorte de nationalisme artistique⁶²⁵ par les deux auteurs de la requête qui s'opposent à un communautarisme étranger, de la part des maîtres français envers le candidat allemand. Ce constat mène à considérer que les deux élèves envisagent l'Académie comme une institution vouée à la création d'un milieu artistique local, à travers la formation et la mise à disposition d'opportunités d'insertion dans ce milieu. En revanche, celles-ci seraient destinées exclusivement ou prioritairement aux artistes nés au Brésil plutôt qu'aux artistes locaux (présents dans ce milieu), puisqu'il y a une opposition entre les deux termes : national et étranger.

Le deuxième argument est construit sur la base de la démonstration. En effet, il s'agit d'exposer le cadre statutaire imposé aux élèves, qui serait en quelque sorte le garant de leur réussite dans la formation. Celle-ci aurait comme conséquence la possibilité de s'insérer dans le corps enseignant et d'exercer son métier d'artiste à un niveau institutionnel. Leur argumentation consiste à pointer chaque article des statuts enfreint lors du déroulement du concours pour affirmer le choix de la congrégation concernant Müller, ce qui amène à la mise en lumière de la partialité du jury, puisqu'il méprise les règles au profit de l'élève étranger.

Le but principal de l'analyse de cette requête et les échanges qu'elle suscite est de cerner le discours nationaliste de Briggs et Lopes de Barros. Il va de soi que leur production visuelle concernant les coutumes nationales est tout probablement en relation avec cette position idéologique vis-à-vis de ce qui compose la nation. C'est pourquoi il nous paraît comme essentiel de récupérer le contexte socio-historique dans lequel se déroule ce débat.

⁶²³ Cf. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), « Requête », disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/requ%C3%AAt>.

⁶²⁴ Voir Ingedore Villaça Koch, *Introdução à linguística textual: Trajetória e grandes temas*, São Paulo, Contexto, 2015. Jean-Michel Adam, « Analyse textuelle des discours : niveaux ou plans d'analyse », *Filol. linguíst. port.*, vol. 2, n. 14(2), [En ligne], 2012, pp. 191-202. Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.

⁶²⁵ Voir Antonio Candido, « Uma literatura empenhada », in *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 1 (1750-1836), Belo Horizonte, Itatiaia, 1981 [1^{re} éd. de 1975], pp. 26-29.

4.1.1 Le contexte politique autour de la requête pour l'annulation du concours de paysage et une brève histoire de la presse durant la Régence (1831-1840)

La requête de Briggs et Lopes de Barros est le point d'ancrage de la perspective analytique développée dans ce chapitre. Cependant, ce n'est qu'à partir des liens établis entre la publication des lettres d'accusation envers l'Académie et les ripostes des défenseurs de l'institution que le contexte autour de ce concours peut être analysé. Les deux positions défendues dans le débat sont représentatives des tensions autour du projet académique, de même que les conflits sociaux et politiques concernant la forte présence étrangère dans la société de Rio de Janeiro à cette période.

Au niveau de l'interaction sociale, les deux positions autour de ce débat sont représentées par des sujets citoyens⁶²⁶ dans une période d'intense réélaboration des liens de sociabilité à Rio de Janeiro à la suite de l'abdication de d. Pedro I et l'instauration du gouvernement de la régence. L'affaiblissement de la cohésion politique qui est le résultat de l'abdication de d. Pedro I, responsable du maintien d'un ordre qui empêcha dans un premier temps la dissolution de l'unité sociale fondée sur les modèles coloniaux, disparaît en quelque sorte. Avec cette disparition, la représentation politique devient l'affaire non pas d'un seul pouvoir centralisé dans la figure de l'empereur, mais elle prend plutôt la forme de diverses associations politiques (partis et autres formes de regroupements).

On constate l'apparition de trois partis politiques qui représentent la diversité idéologique qui s'amorce à cette période. Les libéraux exaltés, connus par les désignations de *Jurubas* ou *Farroupilhas*, forment un courant composé principalement de classes moyennes urbaines, représentées par les professionnels libéraux et militaires bas gradés. Ils prônent des transformations politiques profondes dans la société brésilienne ainsi que dans l'ordre social. Les plus radicaux parmi les *Exaltados* défendent même l'instauration d'une république fédéraliste, l'extinction du pouvoir modérateur entre autres actions de transformation de l'appareil politique, la séparation entre l'Église et de l'État, l'abolition progressive de l'esclavage, le suffrage universel et la réforme agraire. Ce sont-là des revendications extrêmement progressistes par rapport à la structure sociale et politique brésilienne de l'époque. Les libéraux modérés, les *Chimangos*, le groupe politique qui sort finalement victorieux de ce processus de sédimentation politique, envisagent des réformes du système politique, notamment le caractère absolutiste du régime monarchique de d. Pedro I, en proposant des modifications portant sur les libertés politiques et civiles, mais sans vraiment remettre en question l'ordre social, notamment l'esclavage, et le régime étatique en cours⁶²⁷.

Côte à côte de la diversification politique, la presse se développe en ayant pour engagement la formation de l'opinion publique. Les populations, transportées d'allégresse par leur participation aux événements politiques du 7 avril 1831, occupent les rues dans une forme d'action politique. Il s'agit de la politisation de l'espace urbain ainsi que celle des liens de sociabilité des sujets citoyens⁶²⁸. Observons à ce sujet ces deux

⁶²⁶ Voir Eni P. Orlandi, « La ville comme espace politico-symbolique. Des paroles désorganisées au récit urbain », *Langage & Société*, v. 2, n. 96, [En ligne], 2001, pp. 106-108.

⁶²⁷ Voir Marcello Otávio Neri de Campo Basile, « Projetos de Brasil e a construção nacional na imprensa fluminense (1831-1835) », in Maria Bastos P. Neves, Marco Morel, Tânia Maria Bessone da Costa Ferreira, *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*, Rio de Janeiro, DP&A, FAPERJ, 2006, p. 61.

⁶²⁸ Marcos Morel, *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial, 1820-1840*, São Paulo, Hucitec, 2005. Marcello Otávio Neri de Campo Basile, *O Império em construção: projetos de Brasil e ação política na Corte Regencial*, op. cit.

extraits paraissant tous les deux dans le même numéro de l'édition dans laquelle est publiée la requête de Briggs et Lopes de Barros (*A Verdade*, n. 239, le 26 octobre 1833).

[...] Os Cabeças da sedição, que se acham presos, ao invés de implorarem misericórdia, e de aplacarem o justo furor dos Mineiros, ousam ainda ameaçar o partido liberal com uma nova rusga mais bem preparada, desapareceu o Grito, mas na mesmíssima Tipografia de Lairaut, e em casa de outro Estrangeiro, que não se mostra de certo afeiçoado aos Brasileiros se publica um fac-símile do mesmo Grito.

[...] mas para fazer sair um estrangeiro, um papeleta, que abusa da hospitalidade e vem envolver-se nos nossos negócios políticos [...] como precisará o Governo de uma sentença para mandar sair do nosso território um estrangeiro, que nos vem perturbar? [...] mandar sair do Império a alguns estrangeiros turbulentos, e vadios, que até ousam ameaçar-nos em nossa casa, e falar ainda em sujeição a Portugal, e chama-se a isto de deportação como se eles fossem cidadãos brasileiros, ou se ainda fossemos todos da mesma Nação, mas descensem, não o somos mais, nem tornaremos a ser.

Dans ces extraits textuels, on constate par les termes et les expressions soulignés que l'on n'est pas éloigné du champ sémantique développé dans le texte des deux élèves de l'Académie. Le contexte général de ce texte traite du jugement des quelques agitateurs politiques lors d'une visite de d. Pedro I dans la province de *Minas Gerais* quelque temps avant l'abdication. L'analyse détaillée de l'événement n'est pas du ressort de cette recherche, ces extraits intéressent dans la mesure où ils établissent un certain dialogue sémantique avec les lettres exposées dans ce chapitre. Ainsi, dans le premier extrait, il y a un emportement contre l'imprimerie typographique d'un Français, Victor Lairaut, qui publie le journal *O Grito*, attaché à la mouvance politique des *Caramurus*⁶²⁹, ce qui serait une preuve de son manque d'affection envers les Brésiliens. Le deuxième extrait, quant à lui, se réfère à la possibilité de déportation des Portugais qui s'associeraient à la cause de la Restauration : « on appelle cela déportation [l'expulsion des "étrangers turbulents et vagabonds"] comme s'ils étaient des citoyens brésiliens, ou encore comme si nous étions tous de la même Nation. Reposez-vous, nous ne le sommes plus, nous ne le serons plus jamais. »

La présence de ces extraits dans ce numéro du journal *A Verdade* met en lumière le rôle politique de la presse pendant la Régence qui s'engage dans la construction d'une opinion publique et citoyenne. D'une façon large, ce rôle politique de la presse se fonde sur une dynamique qui est assez similaire à celle de l'Ancien Régime en Europe. Autrement dit, l'ensemble restreint de rédacteurs et de la presse elle-même à Rio de Janeiro se fonde sur une pratique de lecture collective qui rendait possible une plus grande circulation du débat politique, principalement dans un pays où le taux d'illettrés est très important⁶³⁰. Ainsi, le débat public autour du premier concours de l'AIBA se fait dans une période d'essor du domaine relativement jeune de la presse et de la typographie dans l'Empire. En effet, le Brésil fut l'un des pays à développer tardivement la presse, la typographie et le marché éditorial en Amérique latine. Plusieurs raisons sont à l'origine de cette situation de retard. Les causes principales avancées par l'historiographie de la

⁶²⁹ Nous traduisons : « Désignation des partisans de la restauration de d. Pedro I, après son abdication en 1831, l'origine du terme dérive du nom du journal *O Caramuru*, fondé en 1832 à Rio de Janeiro, porte-parole de ce courant politique. » Ronaldo Vainfas (org.), *Dicionário do Brasil Imperial, 1822-1889*, op. cit., p. 118.

⁶³⁰ Ana Luiza Martins, Tania Regina de Luca, *Imprensa e Cidade*, São Paulo, Editora UNESP, 2006, pp. 16-17.

presse brésilienne concernant le contexte de la prohibition sévère des autorités coloniales portugaises vis-à-vis de l'installation des ateliers typographiques dans le pays⁶³¹.

Une autre cause du retard de la presse et du domaine graphique brésiliens avancée par l'historiographie concerne la non-viabilité du caractère mercantile lié au marché de l'édition dans un pays esclavagiste ayant une forte population illettrée. Ce n'est qu'après la révocation de la censure de la presse en 1821 et dans un contexte de bouleversement politique provoqué par l'abdication de d. Pedro I en 1831, que la presse brésilienne trouve l'espace pour sa diversification⁶³². Durant la Régence (1831-1840), sont fondés différents périodiques, notamment des journaux politiques et de faits divers. Le rôle joué par la presse de la Régence est fondamental pour « l'éducation » politique et citoyenne des populations, spécifiquement urbaines :

O período regencial pode ser visto como um grande laboratório de formulações e de práticas políticas e sociais, como ocorreu em poucos momentos da história do Brasil. Nela, foram colocados em discussão (ou pelo menos trazidos à tona): monarquia constitucional, absolutismo, republicanismo, separatismo, federalismo, liberalismo em várias vertentes, democracia, militarismo, catolicismo, islamismo, messianismo, xenofobia, afirmação da nacionalidade, [...] conflitos étnicos multifacetados, [...] a lista seria interminável⁶³³.

Cette dimension politique hétéroclite de la presse de Rio de Janeiro durant la Régence met en perspective les positions de Briggs et Lopes de Barros. Celles-ci concernent une volonté qui marque leur projet artistique de contribuer ou de mettre en avant leur vision de la culture nationale. En analysant le journal dans lequel s'entame le débat, *A Verdade*⁶³⁴, qui circule à Rio de Janeiro entre 1832 et 1834 et est imprimé par l'Imprimerie nationale. Les rédacteurs sont Paulo Barbosa da Silva, Saturnino de Souza et Oliveira Coutinho. Avec une parution régulière, tous les deux ou trois jours selon la période, il s'agit d'un journal qui se concentre sur les faits et activités quotidiennes et politiques non seulement de la ville de Rio de Janeiro, mais aussi de la province, parfois même d'autres régions de l'Empire. La ligne éditoriale du journal prône un nationalisme patriotique que seule la « vérité », titre du journal, pourrait garantir, comme nous le montre la présentation de la publication :

Amar sua Pátria (diz l'ablé Barthelemey [sic]) é fazer todos os seus esforços para que ela seja temível de fora, e tranquila interiormente. [...] Para cumprir tão sublime tarefa, não é bastante desempenhar, os empregos que ela vos confia, de defender suas Leis, conhecer seus interesses, derramar mesmo vosso sangue, em

⁶³¹ Sur l'histoire de la presse brésilienne dans cette période d'élaboration de l'idée de nation, voir Nelson Werneck Sodré, *História da imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. Marcello Otávio Neri de Campo Basile, « Projetos de brasil e construção nacional na imprensa fluminense (1831-1835) », *op. cit.* Ana Luiza Martins, Tania Regina de Luca (dirs.), *História da Imprensa no Brasil*, São Paulo, Contexto, 2008.

⁶³² La nouvelle Constitution des Cortes de Lisbonne révoque la censure dans tout l'Empire en 1821. À Rio de Janeiro, le prince régent institue par décret royal du 28 août 1821 la fin de toute interdiction de publication et d'édition dans le Royaume du Brésil. Cette démarche a comme résultat le développement de la presse, notamment politique qui soutient profondément les initiatives pour l'émancipation politique du Brésil. Ana Luiza Martins, Tania Regina de Luca (orgs.), *História da Imprensa no Brasil*, *op. cit.*, p. 39

⁶³³ Nous soulignons. Marco Morel, *O período das Regências (1831-1840)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2003, p. 9.

⁶³⁴ Le journal est publié les mardis, les jeudis et les samedis, dans la Typ. de *Miranda e Carneiro*, dans la rue du *Espirito Santo* n. 40. Les abonnements sont reçus par la librairie de M. Laemmert, rue de *Quitanda* au n. 139, [dans les prix] de 1\$000 réis par mois et 10\$000 réis par an, payés d'avance. Les éditions du jour sont vendues dans les lieux habituels. Dans un espace court de temps, le journal change au moins cinq fois d'imprimerie typographique, ce qui indique la précarité économique des établissements qui rencontrent beaucoup de difficultés à se faire une place dans ce milieu. Voir Hémérothèque, FBN (BnDigital).

um campo de batalha, ou em um lugar público. Ela tem inimigos mais perigosos, que as alianças das Nações, e as divisões intestinais; é a guerra surda, e lenta, mas viva, e contínua que os vícios fazem aos costumes; guerra tanto mais funesta, que a Pátria não tem por si mesmo algum meio de a éviter, ou de sustentar⁶³⁵.

Cet extrait met en avant le rôle que se donne la presse brésilienne pour aider la construction nationale par le biais de la formation de l'opinion du citoyen. Cette présentation montre que le plus grand danger pour une société en formation est les vices qui égarent le citoyen. Il y a là l'idée que le bon gouvernement de soi est le garant du succès de la patrie. La presse est engagée dans la formation de l'identité nationale et agit en ce sens par le biais de la formation de l'opinion publique en dénonçant justement les égarements de conduite du citoyen et des institutions.

Le journal dans lequel les échanges se poursuivent l'année suivante, *Aurora Fluminense*, est l'un des journaux les plus importants de la période. Fondé le 21 décembre 1827 par José Apollinario de Moraes, José Francisco Sigaud et Francisco Chrispiano Valdetaro, ce périodique a circulé jusqu'au 30 décembre 1835. Avec un nombre de 1 136 exemplaires et 1 100 abonnés, *Aurora Fluminense* est l'un de principaux journaux d'opposition durant la première phase de l'Empire et une partie de la Régence. Son rédacteur en chef, à partir de 1829, est le journaliste et politicien Evaristo Ferreira da Veiga, d'orientation libérale modérée, ce journal et son rédacteur prônent des réformes structurelles dans les institutions politiques brésiliennes.

La création de la presse nationale est indissociable du développement du domaine graphique, principalement de la typographie. Entre les années 1820 et 1830, Rio de Janeiro voit une augmentation considérable du nombre d'imprimeries typographiques. L'implantation de la technique au Brésil permet donc celui de la presse et pose les bases de l'émergence d'un marché éditorial, qui, même s'il est rudimentaire, offre les conditions matérielles pour le développement des publications nationales⁶³⁶. À travers les références trouvées sur les journaux concernant les ateliers typographiques, en particulier celle de la requête de Briggs et Lopes de Barros, il est possible de tisser quelques considérations sur le contexte qui concerne le début de ce débat public.

Bien qu'ayant très peu d'informations spécifiques sur l'établissement typographique où la requête est fabriquée, *Miranda e Carneiro*, l'observation de son activité dans les publications, monographies et périodiques, montre qu'il s'agit d'un atelier de typographie relativement prolifique à Rio de Janeiro. Son activité d'impression d'écrits peut être suivie à travers la numération apposée sur les documents typographiés. Nous constatons donc que la requête de Briggs et Lopes de Barros, numérotée 65, est antérieure à la lettre de l'Ennemi des Injustices (n. 66) et à la riposte de Taunay (n. 69). Elle est d'ailleurs indiquée comme typographiée de façon autonome vis-à-vis de l'édition du journal (n. 67) dans laquelle le document paraît⁶³⁷.

À première vue anodins, ces détails exposent matériellement des indications concernant le contexte de fabrication qui reste néanmoins opaque. Sont-ce Briggs et Lopes de Barros eux-mêmes qui financent cette impression ? Est-ce le journal qui le fait ? Si nous considérons cette dernière hypothèse, l'antériorité de la démarche par rapport aux autres textes, confirme, en quelque sorte, une logique de publication et d'institution

⁶³⁵ *A Verdade, jornal miscelâneo*, cité par César Agenor Fernandes da Silva, *Ciência, técnica e periodismo no Rio de Janeiro*, thèse de doctorat, Histoire sociale, Franca, UNESP, 2010, p. 32.

⁶³⁶ Aníbal Bragança, « Uma introdução à história editorial brasileira », *Cultura, Revista de História e Teorias das Ideias*, n. II, vol. XIV, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, 2002, pp. 64-65.

⁶³⁷ Il est intéressant de remarquer que dans le même numéro, la dernière page dédiée à une annonce publicitaire paraît également comme numérotée (n. 44) de façon indépendante de l'édition, ce qui pourrait être un indice supplémentaire de la démarche indépendante de la publication de cette requête.

du débat public de la part de ce journal. Ce sont des questions auxquelles nous ne pourrions pas répondre avec assurance dans notre analyse, car elles demanderaient une enquête pointilleuse de tous les réseaux d'impression, publication et commercialisation des numéros autour de cette édition.

En nous focalisant davantage sur le parcours de Briggs, le développement professionnel postérieur de l'artiste lithographe donne quelques pistes supplémentaires pour fonder notre étude de ce contexte de publication, elles restent néanmoins sous forme d'hypothèses. Orlando da Costa Ferreira indique qu'à la fin du mois de janvier 1840, un peu avant l'annonce informant de la parution de la série d'estampes intitulée *Costumes do Brasil*, Briggs développe aussi l'impression typographique dans son atelier lithographique. Selon Costa Ferreira, « pour ne pas dépendre d'autres établissements pour l'impression des légendes et de textes pour ses publications⁶³⁸ [...] ». Il s'agit d'une période à laquelle Briggs vient de subir un revers économique qui mène à la faillite de son premier atelier et l'oblige à recommencer l'installation d'un nouveau⁶³⁹. Cette situation économique instable nous mène à considérer que Briggs possède outre les compétences de lithographe, son métier principal, également celles de typographe.

Il est difficile de recomposer tous les aspects matériels qui entourent la publication de la requête et la façon dont elle déclenche en quelque sorte le débat. Il est fort probable que la lettre de l'Ennemi des Injustices soit rédigée par Briggs et Lopes de Barros eux-mêmes. L'étude des deux éditions du journal *A Verdade* permet le développement de l'hypothèse de l'intégration de deux jeunes artistes dans les milieux graphiques de Rio de Janeiro. Cet aspect leur permettrait d'orchestrer la parution de la requête dans la presse, mais juste après la lettre anonyme. Si cette analyse matérielle reste sous une forme très hypothétique, elle permet néanmoins de mettre en avant les contextes sociaux et politiques qui entourent la démarche des jeunes artistes.

Dans un deuxième aspect relatif à l'interaction sociale, celui concernant les liens de sociabilités à l'intérieur de l'Académie, les querelles autour de ce concours mettent en lumière une situation de rivalité et des conflits parmi les membres de l'institution. Cette fois-ci, il n'est plus question de tensions entre les membres du corps enseignant, comme c'était le cas dans les années 1820, évoqué auparavant dans le chapitre III. En effet, les relations entre le directeur portugais, Henrique José da Silva, et le secrétaire français, Félix-Émile Taunay, sont plutôt pacifiques :

Contrariamente ao longo período de animosidade entre Silva e os artistas franceses, as relações entre Taunay e o diretor não são conflituosas. Silva aceita a reorganização dos Estatutos, contrariamente ao que aconteceu a Debret e Grandjean durante os primeiros anos da Academia. Sua clara posição [de Taunay] de representatividade e liderança do corpo acadêmico, a proteção ministerial e, ao mesmo tempo, a iniciativa de organização da estrutura da Academia mostra a chegada de novos tempos. Os benefícios que Taunay promove à instituição são reconhecidos tanto pelo corpo acadêmico quanto por Silva⁶⁴⁰.

⁶³⁸ Nous traduisons. Orlando da Costa Ferreira, *op. cit.*, p. 371.

⁶³⁹ Voir les éditions 12, 177, 268, 270 pour l'année de 1841 ; les éditions 16, 36 107 et 108 pour l'année 1842 du *Jornal do Comércio* qui annoncent la dissolution de l'affaire de Briggs, la mise en enchères de ses matériaux lithographiques et les paiements effectués aux créanciers. Hémérothèque, FBN (BnDigital).

⁶⁴⁰ « Contrairement à la longue période d'animosité entre Silva et les artistes français, les relations entre Taunay et le directeur ne sont pas conflictuelles. Silva accepte la réorganisation des statuts, contrairement à ce qui est arrivé à Debret et Grandjean pendant les premières années de l'Académie. Sa position claire [de Taunay] de représentativité, à la tête du corps académique, la protection ministérielle et, en même temps, l'initiative d'organisation de la structure de l'Académie montrent l'amorce de nouveaux temps. Les

On constate que le corps académique est à ce moment unifié autour d'une seule position qui vise à reformer l'Académie en inaugurant une nouvelle phase dans la formation proposée par l'institution. Les conflits et les rivalités se trouvent en fait parmi les élèves eux-mêmes, qui reproduisent en quelque sorte la situation chaotique des milieux sociaux brésiliens, notamment ceux de la capitale de l'Empire. C'est à ce sujet que l'argumentaire de Briggs et Lopes de Barros éclaire des aspects liés à la façon dont est vécu ce moment de consolidation institutionnelle de l'Académie, à partir de la perception des élèves.

Les informations autour du texte de la requête fournissent d'autres éléments pour l'analyse du débat. Cette fois-ci, elles sont en rapport plutôt à la structure du texte qui permettent d'inférer non seulement le genre du discours (argumentatif) mais également la formation idéologique dont il fait partie, en mettant en avant les liens établis entre les différentes positions tenues dans ce débat. En effet, les éléments autour du texte, tels que le titre du document (*Requerimento apresentado ao Exmo. Ministro do Império, para ser presente a S.M.I.C – Sua Majestade Imperial Constitucional?*)⁶⁴¹ ; l'instanciation *Senhor* (Monsieur), qui indique le destinataire de la requête, dont l'identification n'est pas nominative⁶⁴² ; les initiales E. R. M. à la fin du texte, qui restent opaques ; les signatures de deux auteurs (Briggs et Lopes de Barros) ; la date de l'émission de la requête (le 21 octobre 1833) ; le nom et l'adresse de la typographie (*Typographia Miranda e Carneiro, Rua do Espírito Santo, n. 40*) ; enfin, la numérotation du document typographique (n. 65). Ces éléments indiquent un double fondement discursif autour de cette requête : un document à la fois juridique et de presse.

Ces considérations permettent d'établir une réflexion sur la manière par laquelle ce texte nous est parvenu, c'est-à-dire en tant qu'un document de presse. Le contact avec ce type de discours suppose donc le dépassement de ce qui constituerait la seule analyse d'un document officiel, c'est-à-dire élaboré dans le domaine des représentations politiques. En d'autres termes, il s'agit d'une analyse qui se déplace d'un genre spécifique fondé sur les interactions politiques vers le contexte des discours journalistiques. D'une part, cet aspect ne constitue pas une différence majeure pour l'étude du corps du texte de la requête. D'autre part, ces informations, notamment celles qui concernent les cadres typographiques et le périodique dans lequel le texte est publié, ont pour résultat l'ajout de dimensions importantes concernant la production, l'émission et la réception de ce texte qui sont du domaine de la presse, un milieu en plein développement dans l'Empire, comme exposé auparavant.

À partir de ces éléments, l'étude du contexte autour de cette requête permet d'éclaircir la volonté qui anime les deux élèves académiciens de mener publiquement le débat qui se développe probablement en première instance à l'intérieur de l'Académie. On peut envisager que cette démarche ait eu pour intention d'obtenir le soutien de l'opinion publique pour leur cause. Du point de vue textuel, cette hypothèse se fonde sur la date de la rédaction des trois documents qui concernent l'amorce du débat, le 21 octobre 1833. En effet, même si la lettre de l'*Inimigo das injustiças*, la requête de Briggs

bénéfiques apportés par Taunay à l'institution sont reconnus à la fois par le corps académique et par Silva lui-même. » Elaine Dias, *Félix-Émile Taunay : cidade e natureza no Brasil, op. cit.*, p. 55.

⁶⁴¹ Cf. annexe G.

⁶⁴² Il s'agit en réalité de Antonio Pinto de Chichorro da Gama (Nazaré, Bahia, 1800 – Rio de Janeiro, 1887), le ministre de l'Empire (1833-35). Il se forma en droit à l'université de Coimbra, fut le président de plusieurs *províncias* (régions): Espírito Santo – 1830, Alagoas – 1832, Pernambuco – 1845-1848. Il participe au dernier bureau de la Régence *Trina*, il s'occupe des dossiers de l'Empire et de l'économie pour trois mois. Cf. Le site du ministère de l'Économie (*Fazenda*) brésilien. Disponible sur : www.fazenda.gov.br/institucional/galeria-dos-ministros/imperio-segundo-reinado/antonio-pinto-chichorro-da-gama.

et Lopes de Barros ainsi que la riposte de Taunay sont publiées dans une suite temporelle : les 24, 26 et 29 octobre 1833 ; toutes les trois ont la même date d'émission.

La suite temporelle de la publication de ces trois textes permet donc l'interprétation qu'il y aurait eu un choix de la part de ce journal en ce qui concerne l'ordre de parution des textes. D'une part, nous ne connaissons pas les raisons de cet ordre de publication. Est-ce le résultat de la séquence de soumission de chaque document au rédacteur du journal ? Il nous semble toutefois étrange que Taunay riposte à une lettre qui accuse l'institution dont il est le secrétaire le jour même de sa rédaction, mais dont la parution date de trois jours plus tard. Cette incongruité temporelle mène à se questionner sur le moyen par lequel le maître de l'Académie prit connaissance des arguments formulés par l'*Inimigo das injustiças*. D'autre part, la même date pour les trois textes laisse présager que le conflit annoncé par la lettre de l'*Inimigo das injustiças*, dans laquelle il décrit l'insatisfaction du public vis-à-vis de l'annonce de la congrégation, bénéficia probablement d'un débat dans les cadres intérieurs de l'Académie avant d'être exposé publiquement. Ce qui est tout à fait logique si l'on retient la réaction du public présent lors de l'annonce, décrite dans la première lettre. Ainsi, l'intention vraisemblable de l'*Inimigo das injustiças* et ensuite de Briggs et Lopes de Barros de mener ce débat publiquement exprime en quelque sorte l'échec des négociations entre les parties plaignantes et la congrégation au niveau institutionnel.

4.2 Le discours nationaliste de Briggs et Lopes de Barros dans le « laboratoire de la nation⁶⁴³ »

Les débuts de la Régence dans l'Empire du Brésil se montrent comme la période charnière pour l'élaboration du sentiment d'appartenance nationale. Après les premières années de structuration de l'État indépendant, le sentiment généralisé dans l'Empire, particulièrement dans la capitale, est l'appropriation de ce territoire ainsi que le constat de son potentiel. Celui-ci concerne l'idée d'une construction sociale à partir de nouvelles catégories, impliquées selon plusieurs aspects : la réorganisation des groupes socioculturels ; la reconfiguration de l'ordre politique ; l'élaboration de la langue, la littérature, l'histoire et les arts nationaux. Ces derniers éléments, spécifiques au domaine de la culture nationale en voie de construction, s'appuient sur un nombre hétéroclite de théories, mouvements et tendances d'ordre à la fois « universaliste et particularisante⁶⁴⁴ ».

En ce qui concerne spécifiquement l'élaboration de l'identité nationale, il convient de souligner que la société impériale hérite de la fragmentation culturelle et identitaire qui caractérisait la société coloniale. En effet, l'immense territoire de l'Amérique portugaise n'eut pas pour vocation de susciter un sentiment d'appartenance communautaire fondée sur un quelconque élément, notamment une culture et langue partagée. Ainsi durant les premières années de l'Empire, on constate le maintien d'un « archipel des *capitanias* sans une unité politique et économique⁶⁴⁵ », de même que la

⁶⁴³ Nous reprenons l'expression forgée par Marcello Basile pour analyser la période de la Régence (1831-1840). Cf. Marcello Basile, « Capítulo II, O Laboratório da nação: a era regencial (1831-1840) », in *O Brasil Império (1831-1870)*, vol. 2, *op. cit.*

⁶⁴⁴ Antonio Candido, « Literatura como sistema », *op. cit.*, pp. 23-25. Ces questions sont abordées dans le chapitre II.

⁶⁴⁵ José Murilo de Carvalho, *Cidadania no Brasil. O longo caminho*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 77

présence d'une hétérogénéité sociale et culturelle. Malgré le transfert de la Couronne portugaise vers Rio de Janeiro en 1808, qui amorce un processus d'unification territoriale par le biais de la centralisation du pouvoir dans le nouveau siège de la couronne, l'identité d'appartenance à un État national ne se concrétise que de façon progressive par la suite de l'émancipation politique :

A ideia de pátria manteve-se ambígua até mesmo depois da independência. Podia ser usada para denotar o Brasil ou as províncias. [...] a identificação emotiva era com a província, o Brasil era uma construção política, um ato de vontade movido antes pela mente que pelo coração⁶⁴⁶.

Le mouvement du 7 avril 1831, dont les événements inaugurent la phase de la Régence à la suite de l'abdication de d. Pedro I, marque une période de bouleversements intenses dans l'ordre social et politique, symbolisés par innombrables révoltes qui éclatent partout sur le territoire impérial, émanant de groupes sociaux les plus divers, chacun d'entre eux ayant une idée claire et distincte de la Nation ainsi que de ce qui caractériserait la culture et la société nationales⁶⁴⁷. Ces questions, exposées succinctement, sont essentielles pour la compréhension des positions tenues par Briggs et Lopes de Barros. Elles affirment leur origine locale en opposition à celle du candidat étranger. Il peut paraître étrange ce nationalisme de la part de Briggs, principalement, si l'on retient ses origines binationales, notamment l'origine anglaise de son père, qui, à aucun moment, n'est évoquée⁶⁴⁸ mais qui est par la suite de son parcours de lithographe mobilisée comme un avantage social dans un milieu dominé par les étrangers, ce qui est le cas du marché de l'estampe à Rio de Janeiro.

La position sociale de Briggs en particulier montre bien que la notion de nationalité à cette époque est fluide et donc complexe à cerner par le biais des modèles rigides de nation et nationalisme. D'une façon très synthétique, ceux-ci supposent la nation comme « étant généralement vue comme la forme incarnée – avec l'appui d'un État – [...] [le nationalisme] considéré comme une idéologie⁶⁴⁹ ». Plusieurs difficultés se présentent dans l'analyse des questions de nation, de nationalité et de nationalisme dans le contexte de la Régence. Outre le fait qu'il s'agit d'un moment où différents théoriciens formulent leurs acceptions des concepts nationaux dans cette période de renforcement des États nationaux en Europe, de même que dans différentes parties des Amériques⁶⁵⁰, les particularités des sociétés récemment émancipées en Amérique du Sud ajoutent une difficulté supplémentaire à l'application des concepts de nation et nationalisme. Cette difficulté est ainsi accrue par une application conceptuelle sans l'adaptation préalable de ce que l'on tente de définir comme une nation et des individus nationaux dans un moment donné de l'histoire d'un pays. Cependant, une telle démarche d'analyse systémique des

⁶⁴⁶ « L'idée de patrie s'est maintenue ambiguë même après l'indépendance. Elle pouvait être utilisée pour désigner le Brésil ou les provinces. [...] l'identification émotive était plutôt pour la province, le Brésil était une construction politique, un acte de volonté mû avant tout par le mental que par le cœur », José Murilo de Carvalho, *ibidem*.

⁶⁴⁷ Marcello Basile, « Capítulo II, O Laboratório da nação: a era regencial (1831-1840) », *op. cit.*, pp. 55-58.

⁶⁴⁸ À ce titre, voir dans le chapitre III, les conflits autour de la supposée nationalité anglaise du frère de Briggs, Guilherme Henrique, commissaire adjoint de la ville de Niterói.

⁶⁴⁹ Christophe Jaffrelot, « For a Theory of Nationalism », *Questions de Recherche*, n. 10, Paris, Centre d'études et de recherches internationales, 2003, p. 5, cité par Christine Chivallon, « Retour sur la Communauté imaginée d'Anderson, Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, vol. 3, n. 27, Paris, Presses de Sciences Po, 2007, p. 131.

⁶⁵⁰ Pour une vision d'ensemble des théorisations autour du concept de nation, nationalité et nationalisme, voir l'introduction de Benedict Anderson pour Gopal Balakrishnan (dir.), *Mapping the Nation*, Londres/New York, Verso, 1998 [1^{re} éd. de 1996], pp. 1-16.

processus locaux, qui dialoguent ou rompent avec les tendances globales, demande un regard comparatif qui dépasserait largement les limites de cette recherche⁶⁵¹.

Afin d'insérer contextuellement les démarches de Briggs et Lopes de Barros dans un panorama plus large, il est important de tisser quelques considérations sur les questions nationales. Le cas spécifique de l'Empire du Brésil se présente *a priori* contradictoirement en ce qui concerne le choix même du régime monarchique, qui éloigne l'ancien territoire colonial portugais de ses voisins sud-américains de colonisation hispanique en constituant ainsi « l'exception brésilienne » dans l'histoire des indépendances en Amérique du Sud⁶⁵². Le choix du régime monarchique pose donc des problèmes pour la compréhension du phénomène nation et nationalisme dans un axe qui suppose la formation d'un l'État nation par une incarnation non centralisée dans la figure d'un roi⁶⁵³.

En revenant donc à la particularité de la requête de Briggs et Lopes de Barros, il est question de récupérer une facette particulière dans les dynamiques foisonnantes qui marquent la politisation de l'espace public et l'amorce des visibilités politiques des couches moyennes et basses de cette société, par le biais des représentations, associations, manifestations civiques, mouvements de protestation et de révoltes⁶⁵⁴. Dans les « arènes politiques » de Rio de Janeiro⁶⁵⁵, qui sont la place publique, la presse, les manufactures, les ateliers et tout lieu susceptible de regrouper des personnes autour d'une idée, il s'agit de circonscrire les probables intentions des deux jeunes artistes « mineurs » qui contestent le premier concours de l'Académie. Leur démarche essaie d'entamer un débat public sur les mesures fournies par la Nation pour former une classe artistique nationale, d'où la nécessité de cerner idéologiquement leur position discursive.

D'après les objectifs de cette recherche, l'intérêt de cette investigation se concentre sur la lutte pour les visibilités à l'intérieur d'un espace exigu, et à la fois en expansion du point de vue politique, que sont les espaces de production de la culture visuelle/artistique nationale. En d'autres mots, les représentations de l'identité nationale dans le processus de formation de la société brésilienne indépendante montrent une démarche pour l'obtention d'une visibilité dans le corps politique qui, dans le cas contraire, c'est-à-dire l'invisibilité, signifie l'exclusion de ce corps⁶⁵⁶. En outre, s'agissant des deux élèves académiciens, au début de l'institutionnalisation des arts nationaux, qui investiront par la suite une production visuelle fondée sur les coutumes nationales, dans lesquelles la figure archétypique du Noir est le type social le plus représentatif de la population nationale, l'argumentaire nationaliste devient une clé majeure pour la compréhension de leur position énonciative visuelle. Celle-ci constitue donc une forme de lutte pour l'accès à la symbolisation de l'ordre social⁶⁵⁷ qui est à son tour une forme d'exercice d'action politique.

⁶⁵¹ Benedict Anderson, *ibidem*, p. 2. Andrés Rivarola Puntigliano, « El Nacionalismo Continentalista en Latinoamérica », *Anales*, n. 12, [En ligne], 2010, p. 166.

⁶⁵² Voir le chapitre II « Distant but not Absent: Brazil and Latin America from the Independence to the International American Congress », in José Bricenõ Ruiz ; Andrés Rivarola Puntigliano, *Brazil and Latin America. Between the Separation and Integration Paths*, Londres/Lexington, 2017, pp. 25-59.

⁶⁵³ « une nation est fondamentalement et irrémédiablement sans visage », Marc Redfield, « Imagination. The Imagined Community and the Aesthetics of Mourning », *Diacritics*, vol. 29, n. 4, 1999, p. 62, cité par Christine Chivallon, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁵⁴ Marcello Basile, « Capítulo II, O Laboratório da nação: a era regencial (1831-1840) », *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ Ivana Stolze Lima, *Cores, marcas e falas: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2003, p. 32.

⁶⁵⁷ Christine Chivallon, *ibidem*, p. 157.

4.2.1 L'argumentation de Briggs et Lopes de Barros : entre le nationalisme artistique et le respect des statuts de l'Académie

Le recours de Briggs et Lopes de Barros se structure comme une sorte de réponse aux statuts récemment institués dans l'Académie. Cette base argumentative qui vise à invalider le concours prend la forme suivante. Dans le premier paragraphe, il y a d'abord la description de l'événement auquel la demande se réfère qui est exprimée sous l'idée de présenter à la connaissance de [Sa] Majesté impériale constitutionnelle (V. M. I. C.) le résultat du concours organisé par l'Académie :

À presença de V. M. I. C. tem de subir, qualquer destes dias, afim de receber a última decisão e validade, o resultado de um concurso a que na Academia Imperial de Belas Artes dessa cidade, se procedeu para preencher o lugar de Substituto à cadeira de Paisagem da mesma Academia [...] ⁶⁵⁸

L'exposition de leur plainte concernant l'invalidité du concours se réfère à un argument double : le manque de respect vis-à-vis des cadres légaux, « les circonstances du concours qui clairement portent préjudice aux dispositions de la Loi », le patronage. Celui-ci se réfère à l'aide de l'un des membres du jury qui aurait préparé Müller pour le concours :

[...] e como em todo o processo deste concurso muitas circunstâncias ocorressem que claramente prejudicam as disposições da Lei, assim como os direitos de alguns concorrentes que não tiveram em seu auxílio pronunciado e escandaloso patronato [...] ⁶⁵⁹

Ils annoncent par la suite le désir d'exprimer leur perception des événements ayant l'objectif de « supplier » l'autorité impériale, représentée par le ministre, l'impartialité et l'exécution de la loi :

[...] permitirá V. M. I. C. que os Suplicantes abaixo assinados, como interessados no negócio, lhe exponham com verdade tudo quanto sentem a tal respeito, implorando desde já bem de sua justiça não só a execução da Lei, mas ainda a imparcialidade e retidão manifestas, que dão o primeiro e mais belo caráter a todos os atos do Governo de V. M. I. C.

Cette fin de paragraphe synthétise tout le fondement discursif qui se rapporte à l'argumentaire de la requête : leur perception du déroulement de l'événement et l'objet clair du recours fondé sur les deux arguments (le non-respect de la loi et le patronage). Ceux-ci apparaissent exprimés sous la forme de deux expressions « l'exécution de la loi » pour le premier argument ; « l'impartialité et retenue du pouvoir impérial », pour le deuxième. La structure du texte place l'empereur, par le biais de sa représentation politique symbolisée par le ministre de l'Empire dans un pôle à l'opposé de celui de la congrégation, qui représente politiquement l'institution académique. Cette grille de lecture se fonde sur le fait que l'empereur a le pouvoir de rectifier les dysfonctionnements de l'Académie, car il ne contrevient pas la loi, représentée par les statuts, de même qu'il fait preuve d'impartialité, au contraire des maîtres français. Ce schéma montre la construction d'un axe sémantique autour de cette argumentation qui met en avant la perception sociale et politique des plaignants : l'empereur (juste et impartial) *versus* la congrégation académique, composée majoritairement d'étrangers, (injuste et partiale).

⁶⁵⁸ Frederico Guilherme Briggs ; Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Requerimento... », *op. cit.*

⁶⁵⁹ Nous soulignons. *Ibidem.*

L'expression de cet axe met en évidence la symbolique autour du choix du premier pseudonyme : l'ennemi des injustices. Selon ce schéma ci-dessus, cet axe montre un rejet profond de la structure académique. Le fondement discursif se fonde sur la volonté de convaincre le ministre de l'Empire en première instance (la requête) et l'opinion publique dans un autre niveau (la publication de la requête dans un journal) de la nullité du concours.

D'une part, la description et le récit sur le déroulement du concours mènent à la formalisation de l'argument concernant le mépris des statuts⁶⁶⁰ : « [...] *sobre o desprezo que se fez de todas as exigências marcadas para semelhante concurso nos Estatutos que atualmente regem a Academia em todos os seus atos e que entre outras vêm a ser as seguintes* ». Cet argument s'appuie sur la forme d'énumération de tous les points en désaccord avec le cadre statutaire. D'autre part, l'argument de dénonciation du patronage apparaît de façon éparpillée dans le texte dans des propositions brèves. Il est associé à la perception des auteurs de la congrégation et du rôle de l'Académie. Il est question d'un raisonnement déductif. Ils débute simplement en annonçant que le concurrent victorieux est un étranger. Ensuite, il s'agit de constater que la congrégation est composée majoritairement d'étrangers, ce qui rend suspecte l'aide portée uniquement au candidat victorieux. Enfin, la dénonciation du patronage apparaît de façon clairement énoncée dans le dernier paragraphe dans lequel la perception du rôle de l'Académie dans la formation des artistes nationaux est considérée comme prioritaire vis-à-vis des étrangers. Voyons :

[...] De outra sorte, Sr., nunca se animarão os artistas nacionais, a Nação dependerá sempre de estrangeiros! E a nossa mocidade desgostosa de tais preterições deixará de aplicar-se a trabalhos cuja utilidade pertence sempre ao primeiro forasteiro que por ser inferior aos dos seus países procura em nossas praias acolhimento e prêmio a sua mediocridade. O Nacionalismo e a retidão que caracterizam a V. M. I. C. deixam os suplicantes a grata esperança de que suas queixas serão aceitas, sua Justiça satisfeita, e destruída a cabala estrangeira que se apresenta em todas as partes do nosso país, com o sinistro intento de tudo invadir⁶⁶¹.

De prime abord, à partir de la lecture des termes et expressions soulignés : « les artistes nationaux ne s'encourageront jamais, et la Nation dépendra toujours des étrangers ! La jeunesse mécontente, le Nationalisme et la retenue qui caractérisent Votre Majesté Impériale Constitutionnelle, l'espoir reconnaissant » ; on constate qu'en concluant leur requête avec des appels émotionnels⁶⁶² à l'Empereur, les deux auteurs cherchent l'adhésion⁶⁶³ de celui-ci à leur cause nationale, fondée sur les formes de requêtes, demandes et supplications installées dans l'organisation corporative de cette société.

Concentrons-nous sur leur argumentation nationaliste dans le texte. Elle se fonde sur le fait que lorsque l'un des membres de la congrégation, composée des étrangers, rejette les candidats nationaux au profit d'un étranger (le patronage), ils sont en quelque sorte en train d'invalider le rôle de l'Académie elle-même. Dans cette perspective, puisque l'Académie est une institution nationale, le recours à l'empereur se justifie, car lui seul détient la prérogative de l'impartialité et du rétablissement de la justice dans une institution au sein de son empire (l'axe sémantique juste *versus* injuste). Malgré les

⁶⁶⁰ Nous soulignons. « [...] sur le mépris que l'on fit de toutes les exigences présentées concernant ce type de concours dans les statuts qui régissent actuellement l'Académie en tous ses actes. » Frederico Guilherme Briggs ; Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Requerimento... », *op. cit.*

⁶⁶¹ *Ibidem.*

⁶⁶² Voir Ruth Amossy (dir.), *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, São Paulo, Contexto, 2011.

⁶⁶³ Chaïm Perelman, *Empire rhétorique*, 1977, p. 111 cité par Jean-Michel Adam, Thierry Herman, *op. cit.*

questions nationales autour du rôle de l'Académie dans l'Empire, l'analyse discursive de l'argumentaire selon les schémas présentés met en évidence que le mépris de la congrégation vis-à-vis des cadres statutaires représente le socle discursif de la démarche. En analysant de façon détaillée cet argument, on peut constater qu'il gravite autour de trois notions : *a)* la loi (« les dispositions de la loi », « l'exécution de la loi ») ; *b)* la justice (exprimée de façon implicite dans l'expression, « les droits de quelques candidats qui ne bénéficièrent pas de l'aide [...] ») ; *c)* l'impartialité (énoncée comme une caractéristique innée des actes du Gouvernement, qui sont justes).

Cette requête dans ses « échos intertextuels » permet de comprendre les conditions de production ainsi que les fils interprétatifs autour du débat public à la suite de ce concours. Autrement dit, le premier des discours avec lequel la requête de Briggs et Lopes de Barros dialogue, sont les statuts eux-mêmes. Le premier point annoncé se réfère au fait que le terme de *pensionista* (boursier) est désormais remplacé par *substituto* (remplaçant) dans les statuts actuellement en vigueur et que selon ceux-ci, un étranger ne pourrait pas occuper cette place. Or, effectivement, il y a ce changement de dénomination dans les nouveaux statuts⁶⁶⁴. Cependant, on ne trouve aucune mention concernant l'impossibilité pour un élève étranger d'accéder à tel poste. Ce n'est qu'avec l'étude des statuts antérieurs que l'on peut comprendre la nature de cet argument. En effet, le paragraphe 40 de l'article XIII des statuts de 1826 indique :

[...] os professores, os quais estando sós, votarão imparcialmente no que for melhor, e mais capaz de ocupar a cadeira, tendo sempre em vista, que se houver nos concorrentes algum que tenha sido discípulo da Academia, sendo idênticas as circunstâncias as de outro que o não tenha sido, preferirá por ser filho da Academia, e o mesmo se entenderá a respeito de artistas estrangeiros, e nacionais, pois estes devem ter preferência em iguais circunstâncias de merecimento⁶⁶⁵.

On constate que les statuts en vigueur durant la période où Briggs et Lopes de Barros intègrent leur formation se fondent effectivement sur l'idée de la priorité des élèves nationaux vis-à-vis des étrangers, à la condition d'un mérite d'égale valeur. Ces statuts, qui sont la reprise à l'identique de ceux de 1820, donc relativement proches du projet initial de l'École royale des Arts et Métiers, laissent supposer que l'Académie est vouée à œuvrer prioritairement pour la création d'un espace d'expression pour les artistes nationaux.

Quelques interprétations se dégagent de ce mélange concernant les deux statuts de l'institution dans cette requête. Tout d'abord, on pourrait supposer naïvement que les deux élèves confondent les deux statuts en les mélangeant. Cependant, lorsque Briggs et Lopes de Barros répondent à la lettre de Taunay du 29 octobre, il est évident qu'ils connaissent relativement bien non seulement le fonctionnement de l'institution où ils se formèrent, mais également les statuts de 1831, lesquels sont cités mot pour mot dans ladite lettre du 9 novembre :

[...] era mister que o Sr. Taunay argumentasse com melhor fé se não quer que hoje se suspeite da justiça da sua causa, cuja a [sic] defesa tomou isoladamente dos outros colegas. O segundo e último ponto que o Sr. Taunay quis destruir é o que fala de Pensionistas, palavra que ele diz não existir no artigo quarto citado

⁶⁶⁴ Brasil, « Decreto do 30 de dezembro de 1831 », *op. cit.*

⁶⁶⁵ Nous soulignons. Brasil. « Decreto do 23 de novembro de 1820... », *op. cit.* Leur reconduite, Brasil. « Décret du 30 septembre 1826... », *op. cit.*

pelo *Inimigo das injustiças*; a este respeito nada podemos dizer de melhor do que transcrevendo aqui o mesmo artigo que diz deste modo [citation des statuts]⁶⁶⁶.

On constate dans la lecture de cet extrait de la lettre de Briggs et Lopes de Barros qu'il y a toujours l'axe sémantique autour des concepts de justice et d'injustice : « il serait judicieux que M. Taunay argumentât avec une meilleure foi s'il ne veut que l'on suspecte de la justice de sa cause [...] ». La transcription de l'article des statuts met donc en évidence qu'ils sont en possession logique de leur argumentation. Dans cette lettre adressée indirectement au maître de paysage et secrétaire de l'institution, il n'est plus question de la recherche d'adhésion émotionnelle comme lors de la conclusion de la requête. Tout au contraire, leur position discursive est construite à travers des faits logiques et rationnels appuyés par des preuves. Cette énumération des points des statuts méprisés par la congrégation lorsqu'elle décide de choisir le candidat étranger est très symbolique de la position énonciative de deux auteurs. En effet, le mélange de deux statuts, de 1826 et 1831, s'il est intentionnel, ce que la connaissance des statuts de 1831 cités par les deux auteurs nous porte à croire, montre en fait un rejet des nouvelles dispositions de formation entreprises par l'Académie.

Un aspect en guise de confirmation de l'hypothèse de leur connaissance aiguë des cadres légaux se rapporte à la description des quatre autres exigences statutaires. Celles-ci correspondent effectivement à quelques articles des statuts de 1831 : l'obligation de parler le français ou l'italien, citée auparavant⁶⁶⁷ ; le suivi des cours d'optique à l'Académie militaire⁶⁶⁸, étudié dans le chapitre III ; être élève de la discipline du concours ; le droit au vote exclusif aux membres de la congrégation. Ainsi, les premiers articles cités dans la requête pointent directement les lacunes dans la formation du candidat choisi : Augusto Müller, qui ne parlerait aucune des langues exigées, qui n'aurait pas suivi les cours d'optique et qui, de plus, était l'élève de la discipline de peinture d'histoire au lieu de celle de paysage. À ce sujet, la réponse de Taunay semble conclusive⁶⁶⁹, puisque les dérogations furent accordées pour tous les candidats, Müller ne pouvait pas effectivement être attaqué sur ces points.

Il n'en est pas de même pour le dernier point qui concerne la participation en tant que membre de la congrégation du professeur de mécanique, François Ovide. Dans la lettre, ils indiquent qu'Ovide, sans le nommer, prit part au vote, même s'il ne fait plus partie du corps enseignant de l'Académie. En effet, un document officiel de janvier 1833 indique que François Ovide avait accepté son transfert vers l'Arsenal, bien qu'il continuât à percevoir les revenus en tant que professeur de l'Académie, quand bien même il n'a jamais enseigné dans l'institution⁶⁷⁰. Cela montre qu'effectivement la confusion bureaucratique dans la gestion des fonctionnaires de l'Académie rend plausible l'accusation d'irrégularité dans le vote formulée par les deux élèves. Même s'il est difficile d'inférer la vérité des accusations à l'encontre de Müller, les autres points avancés par Briggs et Lopes de Barros lorsqu'ils sont comparés aux statuts de 1831 montrent de façon

⁶⁶⁶ Frederico Guilherme Briggs ; Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Lettre à M. le Rédacteur », *A Verdade*, n. 245, le 9 novembre 1833.

⁶⁶⁷ Brasil, « Decreto do 30 de dezembro de 1831 », *ibidem*.

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁹ « [...] les éventuelles irrégularités dans les [mot illisible] des concurrents, et que tous en avaient, furent toutes corrigées par la dérogation accordée par le secrétariat de l'État des Affaires de l'Empire, en juin et juillet de l'année courante », Félix-Émile Taunay, « Lettre au rédacteur », *A Verdade*, n. 240, le 29 octobre 1833.

⁶⁷⁰ Valéria Lima reporte une demande d'Ovide lorsqu'il se voit privé de son salaire trimestriel par le directeur de l'Académie pour absence, en même temps qu'un document du ministère de la Guerre confirme le transfert du professeur français. Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político...*, *op. cit.*, pp. 140-141.

vraisemblable que le déroulement du concours était très dysfonctionnel par rapport à ce qui était préconisé par les statuts.

Il est intéressant de remarquer que la lettre de l'*Inimigo das injustiças*, antérieure à la publication intégrale de cette requête, comme démontré auparavant, reprend de façon synthétique chaque point de l'argumentation statutaire. Ce serait un indice que soit l'auteur des deux documents est le même, soit que l'*Inimigo das injustiças* a pris connaissance de la requête avant sa publication. Nous penchons plutôt pour la première option, au vu du nombre d'expressions et termes qui sont partagés entre les deux documents.

La riposte de Taunay à l'*Inimigo das injustiças* en ce qui concerne particulièrement la question statutaire est très laconique :

[...] o intitulado Inimigo das injustiças argue a unanimidade de votos no julgamento do concurso para o lugar de substituto da pintura de paisagem na Academia das Belas Artes, como sendo resultado de conivência pelos Lentos Grandjean de Montigny et Félix Emilio Taunay. [...] pois as irregularidades que podia haver nas quais caçam dos concorrentes, e que havia em todos, foram todas curadas na sua habilitação e pela Secretaria do Estado dos negócios do Império, em Junho e Julho do ano corrente; e quem é apto para entrar em concurso, é apto também para levar o prêmio: devendo notar-se que o suposto artigo 4 do Capítulo 1º citado pelo correspondente, nem tão pouco a palavra, pensionista, jamais existiu nos estatutos que hoje regem a Academia⁶⁷¹.

Cet extrait de la lettre de Taunay fournit des informations supplémentaires concernant les acteurs autour des conflits, notamment le professeur de la chaire d'Architecture, Grandjean de Montigny, dont la perception n'est pas visible puisque seul le secrétaire détient la prérogative de rédiger les courriers de l'Académie. Outre le rappel de Taunay relatif à la dérogation émise par le pouvoir impérial énoncé auparavant, l'accusation de faire voter les professeurs de mécanique et de gravure, exclus de la congrégation par les nouveaux statuts, reste sans réponse. En effet, Taunay fait le choix de s'attaquer justement à l'argument qui est déficitaire dans la lettre de l'*Inimigo das injustiças*, sans jamais se référer directement à ces deux élèves, dont la requête publiée après la lettre de riposte n'a pourtant pas pu être méconnue du professeur.

La réponse de Briggs et Lopes de Barros s'affirme davantage sur un ton de défi vis-à-vis des questions statutaires. En effet, dans le courrier au rédacteur du journal *A Verdade* du 9 novembre 1833, les deux élèves reviennent à la charge avec une argumentation plus agressive envers Taunay en particulier. D'abord, ils s'octroient le droit non seulement de donner plus de précisions sur l'événement discuté par l'*Inimigo das injustiças* et le maître français, mais également de rendre justice à leur propre bénéfice, puisqu'ils sont les candidats mis à l'écart dans le concours ainsi que les responsables de la démarche d'annulation. Ils se présentent donc comme entièrement à part de l'affaire⁶⁷². Dans la suite de la lettre, ils mettent à l'épreuve tout ce que Taunay avance comme contre-arguments aux accusations de l'*Inimigo das injustiças*:

[...] mas não só se não preencheu cabalmente o fim do ilustre correspondente [Taunay], como ainda, demais foi mal desempenhado naquelas poucas partes em que o Sr. Taunay pareceu tocá-lo; por quanto nem respondeu a todas as questões propostas pelo Inimigo das injustiças, dando assim a entender que reconhecia a validade delas; nem destruiu [a] lógica, e convicentemente as poucas que se

⁶⁷¹ Félix-Émile Taunay, « Lettre au rédacteur », *A Verdade*, n. 240, le 29 octobre 1833.

⁶⁷² Frederico Guilherme Briggs ; Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Lettre au rédacteur », *A Verdade*, n. 245, le 9 novembre 1833.

dignou combater com tergiversações manifestas, nem finalmente esclareceu o público no essencial deste negócio [...]»⁶⁷³

Le ton d'attaque donné, Briggs et Lopes de Barros vont se pencher sur chacun des contre-arguments de Taunay et renforcer davantage les leurs. Premièrement, ils répondent sur les dérogations accordées par le pouvoir de régence à tous les candidats, en donnant plus de précisions sur ce qui touche la formation suivie dans l'Académie. Ils confirment donc avoir bien reçu la dispense de suivi des cinq ans de formation dans l'institution, exigé par le chapitre III, article 10 précité. Cependant, ils mettent en avant qu'il s'agit bien de la seule dispense qui concerne tous les candidats. En effet, à l'exception de Müller, tous les autres candidats possédaient la connaissance des langues étrangères exigées et les cours préparatoires, comme celui d'optique. La première accusation envers le maître français concerne donc l'homogénéisation de toutes les dispenses qui, à leur avis, ne devraient pas être confondues :

O Sr. Taunay englobou misteriosamente todos estes requisitos da Lei na dispensa que se havia feito de um só e quis destruir assim o argumento do *Inimigo das injustiças*, que prevalece ainda a todos os sofismas e aglomerações que se fez de coisa mui distintas entre si [...]»⁶⁷⁴.

Il est intéressant de remarquer à ce sujet que cette mise à niveau de toutes les dérogations concédées par la Régence devient un aspect qui suscite d'autres interrogations autour de ce recours. En effet, la demande formulée dans le *Correio oficial* (éd. 137), du 9 décembre 1833, par le ministre de l'Empire se réfère à des affirmations émises par le directeur de l'institution, Henrique José da Silva. Celles-ci portent sur l'invalidité de la plainte de Briggs et Lopes de Barros, car ceux-ci auraient reçu plus de dispenses pour participer à ce concours que Müller. Il est donc demandé à Da Silva le détail de ces dispenses qui invalideraient le recours des plaignants :

Sendo presente à Regência o Ofício de 30 de outubro passado, em que Vm., por parte da Congregação dos Lentes da Academia de Belas Artes desta Corte, informa sobre o objeto da Representação de Frederico Guilherme Briggs, e Joaquim Lopes de Barros, relativo ao concurso para o provimento do Lugar de Substituto da Cadeira de Paisagem. A Mesma Regência, vendo que na dita afirmação se declara, que os queixosos Briggs, e Barros obtiveram maiores dispensas para serem admitidos ao concurso, do que Augusto Müller, o qual, em ofício de 21 do referido mês foi considerado o mais hábil dos Opositores; Há por bem em Nome do Imperador, que Vm. Informe quais foram essas Dispensas, que fizeram menos atendíveis as circunstâncias dos Suplicantes na sua oposição. Deus vos guarde a Vm. Paço em 5 de Dezembro de 1833 – Antonio Pinto Chichorro da Gama – Sr. Henrique José da Silva.

En effet, Henrique José da Silva se manifesta contre la requête des deux élèves en s'attaquant justement à l'argumentaire nationaliste :

E, em quanto à perniciosa arguição de estrangeiro, além de que o Müller pertence a hua família que conta já com quatro brasileiros natos, perguntar-se-hão se a Academia foi instituída para oferecer sinecuras a dois ou três indivíduos isolados, ou se, para franquear à nação hum manancial perene de liberal instrução, seja qual for a naturalidade dos Empregados, e tão patente he o intuito do Legislador neste sentido, que o artigo 5 do capítulo 1º Diz: “o lugar de professor, logo que seja vaga, será ocupado pelo respectivo substituto impetrando do governo o seu diploma, salvo se, no momento da vacância, aparecer algum artista de renome, nacional ou estrangeiro: porque então, e

⁶⁷³ Frederico Guilherme Briggs ; Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Lettre au rédacteur », *ibidem*.

⁶⁷⁴ *Ibidem*.

neste caso único, será posto entre ele e o substituto; por isso que convém dar à Academia professores conhecidos por seus trabalhos e talentos [...]»⁶⁷⁵

Da Silva soutient logiquement la congrégation dont il fait partie, mais également les nouveaux statuts, dont la rédaction est en grande partie l'œuvre du maître français, Taunay. Selon Elaine Dias, le directeur portugais met également en avant le « talent incontestable » de Müller⁶⁷⁶. Mais la question ne porte pas sur le talent ou non de Müller, mais sur les irrégularités du concours dont tout porte à croire qu'elles étaient avérées selon certains aspects. Le refus également de l'argument nationaliste, qui tient effectivement sur les bases statutaires, put également attiser davantage les conflits, puisqu'il est formulé par le directeur portugais, comme nous le démontrerons plus tard. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé la réponse de Da Silva aux autorités de la Régence qui nous aurait donné plus de renseignements sur le parcours de formation des trois élèves et les circonstances dans lesquelles ces dérogations furent accordées.

Bien que les documents sur la presse concernent essentiellement Briggs, Lopes de Barros et Taunay, les autres auteurs restant dans l'anonymat, la lettre des plaignants au maître français montre l'ampleur du conflit à l'intérieur de l'Académie :

[...] Até aqui temos respondido aos dois únicos tópicos da correspondência do Sr. Taunay que envolviam contrariedade aos argumentos do Inimigo das Injustiças; agora citando circunstâncias que vêm muito ao caso para provar a cabala e patronato que houve em favor de Müller, [...] um dos Lentes chegou a dizer em público na Academia, que a não ficar Müller substituto, nem um dos outros ficaria [...] e perguntando nós ao Sr. Alão [sic] Lente de escultura porque votara nos quadros do estrangeiro, ele nos respondeu que seguira a maioria da Congregação; eis aqui como se observou o escrutínio secreto ordenado pela Lei. [...] Finalmente o Sr. Taunay nos dirá por que razão foi admitido a votar o extinto Lente de Mecânica, que já não faz parte da Congregação⁶⁷⁷.

Selon les circonstances évoquées par les deux élèves, le conflit en première instance à l'intérieur des murs de l'Académie énoncé sous forme d'hypothèse auparavant semble effectivement avoir eu lieu, puisqu'il y a eu de toute évidence une enquête menée par deux élèves sur le cercle des maîtres français. D'après eux, il y aurait eu une sorte d'imposition de vote de quelques membres de la congrégation, ce qui confirmerait l'accusation de patronage en mettant en avant que, dès ses débuts, le concours était truqué. Sans tenir compte pour l'instant de la réitération des arguments nationalistes, le ton d'argumentation très accusateur, qui suppose une malveillance ainsi que des agissements illégaux, fonde le débat de façon évidente et annonce, en quelque sorte, la rupture entre Briggs et les milieux académiques.

La réponse de Taunay est encore une fois expéditive et rejette les éventuelles irrégularités pointées par les deux élèves dans la mesure où les dérogations accordées par le ministère de l'Empire les ont en quelque sorte effacées. Ce qu'il est intéressant de noter dans la réponse de Taunay, c'est le deuxième point qui met en évidence que leur cause en ce qui concerne leur intégration aux cadres académiques est perdue d'avance. En effet,

⁶⁷⁵ Document émis par le directeur de l'Académie aux autorités impériales le 30 octobre 1833, cité par Elaine Dias, *Félix-Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*, op. cit., pp. 56-57.

⁶⁷⁶ « Seu talento era inegavelmente reconhecido, sendo desta vez aprovado e admitido junto ao corpo acadêmico », *ibidem*, p. 57.

⁶⁷⁷ Frederico Guilherme Briggs ; Joaquim Lopes de Barros de Cabral Teive, « Lettre au rédacteur », op. cit.

2° O julgamento pertence aos professores e não aos alunos. Estebeceer-se-á o costume que, em todos os concursos por todo o Império, os julgados exijam satisfações aos juízes e requeiram ao ministro?⁶⁷⁸

Ce point brièvement développé concerne l'organisation hiérarchique académique qui, d'une façon progressive, s'installe dans les cadres directifs de l'Académie et dont Taunay sera le garant pour toute la période de régence.

Ces aspects sont énonciateurs du fait que les deux élèves, ou en tout cas Briggs, deviennent *persona non grata* dans l'Académie⁶⁷⁹. Cela n'empêche toutefois pas la décision du pouvoir impérial d'annuler le concours sans que nous ayons trouvé un quelconque document en indiquant les raisons. Est-ce effectivement l'irrégularité du déroulement? La suite du débat en 1834, désormais dans les colonnes de l'*Aurora Fluminense*, donne d'autres informations autour de ces questions statutaires. La correspondance se fait également sous anonymat, et la première lettre, publiée le 21 mai 1834, revient sur l'événement, mais avec de nouvelles circonstances. Le résultat du concours est annulé par le pouvoir impérial, l'auteur de la lettre qui signe comme *Um Artista* interroge la raison pour laquelle le directeur n'a pas encore organisé le nouveau concours, préconisé par le ministre. Cette lettre accuse le corps enseignant de retarder le nouveau concours afin de former Müller, pour qu'il occupe la chaire de paysage. Outre la réitération de l'opposition étranger/national⁶⁸⁰, moins importante, il est intéressant de remarquer les critiques directes faites à l'Académie :

[...] Sendo Vm. [rédacteur de l'Aurora] tão amigo da justiça e prosperidade das Artes e Ciências, estranha-se que tenha escapado à sua perspicácia, as intrigas e tramas que existem e tem existido desde a abertura da Academia Nacional das Belas Artes desta Côrte. Segundo consta, a infeliz escolha dos Lentes, tem sido a verdadeira causa da nulidade em que se acha este utilíssimo Estabelecimento⁶⁸¹.

Le déplacement du débat du prétendu favoritisme des enseignants envers un élève en particulier vers la critique de l'institution crée une autre dynamique qui élargit les questions politiques autour du rôle de l'Académie. De plus, ce débat, mené désormais dans un journal ayant une plus grande portée, crée également de nouvelles dispositions pour le contexte autour de ce concours. À partir de cette perspective, il est intéressant de lire l'argumentaire nationaliste de façon transversale entre les années 1833 et 1834. En effet, les propos virulents de Briggs et Lopes de Barros lorsqu'il s'agit de l'argument de patronage fournissent des pistes intéressantes d'analyse de la position sociale occupée par ces deux artistes, qui, à notre avis, n'est pas sans conséquence sur leur projet artistique.

La fougue nationaliste qui donne la tonalité de la conclusion de la requête met de façon bien évidente la position de Briggs et Lopes de Barros vis-à-vis des membres étrangers, maîtres et disciples de l'Académie. Elle ajoute également une dimension politique à cette requête qui est en résonance avec le moment social et politique par lequel passe l'Empire durant la Régence. Bien que la décision d'annulation du concours par le pouvoir semble être le résultat de dysfonctionnements légaux, en ce qui touche le cadre statutaire, la requête des élèves plaignants montre leur compréhension aiguë des dynamiques politiques et sociales en cours au siège de l'Empire. Il est difficile d'inférer si

⁶⁷⁸ Félix-Émile Taunay, « Lettre au rédacteur », *A Verdade*, n. 250, le 21 novembre 1833.

⁶⁷⁹ Lopes de Barros deviendra le professeur substitut de la chaire de peinture d'histoire en 1850 et titulaire en 1857.

⁶⁸⁰ C'est peut-être dû au fait que Müller obtient sa naturalisation cette même année, invalidant ainsi l'argument nationaliste.

⁶⁸¹ *Um Artista*, « Lettre à M. le rédacteur de l'Aurora », *Aurora Fluminense*, n. 912, le 21 mai 1834.

leur démarche suppose une position politique consciente ou une mobilisation quelque peu « opportuniste » des tendances en vogue pour appuyer leur argumentation. Toutefois, l'importance de cette requête n'est pas là, ni dans les échanges qu'elle suscite, mais plutôt dans les aspects idéologiques, matériels et contextuels qu'elle évoque.

4.2.2 Les sociabilités à Rio de Janeiro dans une époque de transition

Un curieux et bref échange eut lieu dans deux journaux de Rio de Janeiro l'année où les polémiques autour du premier concours de l'Académie éclatent. La première lettre est celle d'un élève de l'Académie qui s'adresse au directeur et professeur de dessin, Henrique José da Silva. Par le biais du courrier publié dans le journal *7 de Abril* (n. 60, 23 juillet 1833), le jeune qui signe *Cabrito do Brasil* (le chevreau du Brésil) demande au maître des cours de dessin du respect et qu'il traite avec plus d'égard les élèves brésiliens de l'Académie. L'artiste portugais est accusé par son disciple d'être colérique envers les jeunes Brésiliens, principalement après le 7 d'avril. L'auteur de la lettre avertit le maître « qu'en procédant ainsi, il creuse son propre abîme dans lequel il pourrait être précipité, car l'Empire ne se régît plus sous l'influence de Pierre l'abdicateur ». Le *Cabrito do Brasil* continue en dénonçant les moqueries du Portugais envers ses élèves brésiliens ayant des cheveux frisés, non sans étonnement de la part de l'auteur qui se demandent si le maître n'avait-il lui-même de miroir chez lui :

[...] por ventura ele não tem espelho em que se mire? Ou a minha vista me engana, ou de fato o Sr. Henrique tem cabelos encarapinhados, não obstante ter nascido no outro mundo. Que diz? Seria isso da natureza, ou na mãe Pátria também há raça cruzada? Se aí ainda há dessa gente, parecia-me justo que os nossos tios não tratassem de semelhante assunto, para não obrigarem a vindictas aos que são como eu Cabrito do Brasil⁶⁸².

L'auteur de la lettre laisse entendre que, puisqu'il voit sur la tête de son maître des cheveux frisés, il se demande si « dans la mère patrie [le Portugal], il y aurait également de la race croisée ? ». Il finit par conclure que s'il en est ainsi, il vaudrait mieux que les Portugais ne s'occupent pas de pareil sujet (racial), au risque de susciter la vengeance d'autres individus comme l'auteur de la lettre, c'est-à-dire, les *Cabras do Brasil* (les chèvres du Brésil).

Il est important de s'arrêter dans un premier temps sur le pseudonyme, *Cabrito do Brasil*, et ensuite sur l'accusation de discrimination du maître portugais envers les Brésiliens. Le premier aspect touche des désignations raciales, à cette période, étroitement liées à l'identité nationale, ce qui se vérifie par le fait que la locution adjectivale (*do Brasil*) détermine le terme *Cabrito*. Il convient donc de considérer ce pseudonyme comme « un marqueur culturel [...] qui obéit autant aux logiques variables selon le sujet qui profère le discours [...] qu'au contexte historique même qui est vécu⁶⁸³ ». Le terme *cabra* (chèvre), dont l'auteur récupère le diminutif *cabruto* probablement pour indiquer son jeune âge ou sa position sociale d'élève, est utilisé sous la Régence comme une forme de catégorisation ethnico-raciale et de statut social, c'est-à-dire, le *cabra* ou encore le *pardo* (brun), ce dernier terme qui subsiste dans le portugais brésilien, se réfère à

⁶⁸² « [...] Est-ce par hasard qu'il n'a pas de miroir sur lequel il se regarde ? Ou est-ce ma vue qui me trompe, Ou bien M. Henrique a les cheveux frisés, quand bien même il naquit dans l'autre monde. Que dit-il ? Serait-ce naturel, ou est-ce que chez Mère Patrie il y a aussi des races croisées ? S'il y en a encore, il me semblait juste que nos oncles n'abordent pas ce sujet, pour ne pas susciter la vindicte à ceux qui sont comme moi, un Chevreau du Brésil. »

⁶⁸³ Ivana Stolze Lima, *op. cit.*

l'individu métis, principalement celui qui a le statut de libre⁶⁸⁴. En synthèse, un *cabra* serait un individu métis né au Brésil et n'ayant jamais été esclave.

Dans les périodiques de cette époque, on peut constater plusieurs annonces qui se réfèrent à cette population sous la dénomination des *cabras*, *mulatos* (mulâtres), *homens de cor* (hommes de couleur). D'une façon générale, ces dénominations se réfèrent à l'individu, du sexe masculin, métis et ayant le statut de libre. Il ne s'agit pas donc de l'esclave dans ce contexte spécifique, même si parmi les populations noires libres il y avait également des distinctions concernant les individus nés libres et les affranchis, qui ne seront pas développés dans ce chapitre. Cela montre donc qu'il est question dans l'annonce du journal *Cabrito do Brasil* de la mention d'un groupe social composé des personnes d'origine africaine mais libres qui s'investissent dans la création d'un milieu social et culturel qui les représente⁶⁸⁵, notamment par la publication de périodiques dédiés spécifiquement à ce groupe social, dont la plupart datent de 1833⁶⁸⁶.

Quant au deuxième aspect, l'accusation de discrimination à caractère racial exprimée de façon implicite vis-à-vis du Portugais contre les élèves vraisemblablement métis⁶⁸⁷, elle est particulièrement curieuse selon deux points : la temporalité exprimée par la date du 7 avril et l'ambiguïté concernant l'appartenance « raciale » du maître lui-même. Il faut souligner que dans ce contexte du *Primeiro Reinado* et de la Régence, les Portugais ne sont pas considérés comme des étrangers, leur titre de « Brésiliens d'adoption » est conditionnel à leur investissement politique : défenseurs de d. Pedro I ou alliés à la « cause nationale ». La société durant la Régence à Rio de Janeiro montre également des conflits impliquant des Portugais qui ont généralement trait à l'accès à la fonction publique et militaire, ainsi qu'au marché du travail urbain⁶⁸⁸.

Les querelles et les conflits qui impliquent les « Brésiliens », dont une grande partie concerne des individus noirs (esclaves de 1^{re} génération, esclaves nés au Brésil et Noirs libres et/ou affranchis), des Portugais et des étrangers, sont exemplaires des raisons de sociabilité de Rio de Janeiro, qui sont reproduites dans les interactions entre les différents acteurs à l'intérieur de l'Académie. En premier lieu, la référence au 7 avril et la façon méprisante de se référer à l'ancien empereur, « Pedro l'abdicateur », indiquent la perspective sociale de cet élève. En effet, les événements du 7 avril 1831 sont perçus actuellement dans l'historiographie de la période impériale comme le moment

⁶⁸⁴ De façon succincte, les conflits politiques et rivalités entre les différents groupes sociaux à Rio de Janeiro, qui s'exprimaient à partir de l'appartenance à une orientation politique spécifique, se construisent maintes fois sur un partage ethno-racial : *pretos e Negros* (Nègres ou Noirs désignent les Africains esclavagisés), *crioulos* (traduit généralement de façon erronée par créoles, désignent plutôt la classe des esclaves nés au Brésil, que ces individus soient métis ou non), *pardos* et *cabras* (« brun » et « chèvres » pour les métis, dont la plupart avait le statut de libre). Voir Gladys Sabina Ribeiro, *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/FAPERJ, 2002, pp. 290-3. João José Reis exprime des catégorisations ethno-culturelles similaires pour le Salvador à la même période, voir *Negociação e conflito. A resistência negra no Brasil escravista*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

⁶⁸⁵ Gladys Sabine Ribeiro, « Métaphores e ações na longa luta pela liberdade: conflitos entre "portugueses" e "homens de cor", Corte do Rio de Janeiro, 1827-1834 », *Tempo*, n. 10, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2000, pp. 1-21. Ivana Stolze Lima, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁸⁶ Sur le groupe des journalistes et intellectuels noirs de cette période, voir Rodrigo Camargo de Godoi, *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1961)*, thèse de doctorat, Histoire sociale, Campinas, UNICAMP, 2014. Ana Flávia Pinto, *De pele escura à tinta preta: a imprensa negra no século XIX (1833-1899)*, mémoire de recherche, Histoire sociale, Brasília, Universidade de Brasília (UNB), 2006.

⁶⁸⁷ Sur les artistes noirs brésiliens dans l'Académie, voir José Roberto Teixeira Leite, *Pintores negros do Oitocentos*, São Paulo, MWM, 1988. Emanuel Araújo (org.), *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, São Paulo, Imesp/Imprensa Oficial, 2010.

⁶⁸⁸ Ivana Stolze Lima, *ibidem*. Gladys Sabina Ribeiro, *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*, *op. cit.*

d'émancipation effective du Brésil. La révolte populaire latente sur le point d'éclater le 6 avril avec le regroupement d'une foule de 4 000 personnes sur le *campo d'Aclimação* (l'actuel *campo de Santana*) représente la contestation du projet national déployé pendant le premier Empire. Les motivations des acteurs sont les plus diverses et rassemblent différents secteurs de la société : des journalistes, des politiciens libéraux modérés et exaltés qui soutiennent la cause nationale contre les *Caramurus*, proches de d. Pedro I dont quelques-uns sont désireux de restaurer des liens avec le Portugal⁶⁸⁹ ; mais également les secteurs le plus populaires, les rangs inférieurs de la Garde nationale (composée d'une grande partie d'affranchis), les populations captives et noires libres⁶⁹⁰.

Ainsi, la posture du *Cabrito do Brasil*, deux ans après la Révolte, montre que ce processus de réélaboration des catégories sociales est dynamique et très tendu. La crise du *Primeiro Reinado*, telle que cette période de transition est définie dans l'historiographie brésilienne, et particulièrement l'analyse des sociabilités à Rio de Janeiro, mettent en cause cette vision pacifique et passive des populations brésiliennes dans cette période de construction nationale, lorsqu'il s'agit des comparaisons hâtives et asymétriques avec les événements menant aux formations des républiques sud-américaines. Les actions politiques des populations brésiliennes furent toujours pacifiées dans un discours historique qui émerge en particulier des milieux des libéraux modérés qui sortent finalement victorieux des conflits et révoltes sociales de la période de la Régence. Ils réussissent en réalité à garantir dans la transition vers le *Segundo Reinado* (1840-1889) le maintien de l'ordre établi par le biais du régime monarchique et de l'institution de l'esclavage : deux piliers de la société brésilienne du XIX^e siècle⁶⁹¹.

D'une façon générale, la participation des couches populaires, notamment les populations d'origine africaine dans un pays qui compte le plus grand effectif de captifs des Amériques⁶⁹², a subi un effacement considérable dans le processus d'élaboration du discours historique et historiographique de la période. Dans ces cadres qui montrent une peur profonde des dérives d'une population (noire) hors de contrôle, le peuple est travesti dans le discours historique selon l'orientation politique des élites du moment, dignifié et héroïque si le peuple suit les désirs des élites politiques ; violent et irrationnel s'il s'interpose à leurs souhaits⁶⁹³ :

A exaltação de d. Pedro e a inércia do “povo” podem ser pensados como formas de esconder o medo, dissimulá-lo para melhor lidar com ele. Elidir a atuação da

⁶⁸⁹ Marcello Otávio Neri de Campo Basile, « A Revolução do 7 de Abril de 1831: disputas políticas e lutas de representações », *op. cit.*, p. 1. « Capítulo II, O Laboratório da nação: a era regencial (1831-1840) », *op. cit.*, p. 59

⁶⁹⁰ L'historiographie de la Régence rompt désormais avec une vision élitiste de la révolte considérée comme « un divorce à l'amiable entre d. Pedro I et la nation » (Joaquim Nabuco), de même que l'analyse du témoin de l'événement, l'Anglais John Armitage, qui voit dans la Révolte une sédition militaire. Ces deux tendances sont développées par des contemporains et reprises jusqu'aux environs des années 1980. Voir John Armitage, *The History of Brazil: From the Period of the Arrival of the Braganza Family in 1808, to the Abdication of Don Pedro the First in 1831*, vol. 1, Londres, Smith, Elder and Company, 1836. Joaquim Nabuco, *Um estadista do Império*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997 [1^{re} éd. de 1898]. Tobias do Rêgo Monteiro, *História do Império: o 1^o Reinado*, São Paulo, EDUSP, 1982 [1^{re} éd. de 1939].

⁶⁹¹ Marcello Otávio Neri de Campo Basile, « Capítulo II, O Laboratório da nação: a era regencial (1831-1840) », *op. cit.*, pp. 55-58. Luísa Rauter Pereira, « O conceito político de povo no período regencial brasileiro: revolução e historicização da linguagem política (1831-1840) », *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 15, n. 1, Universidad de Santiago de Chile, 2011, pp. 96-97.

⁶⁹² Voir Manolo Florentino, *Em Costas Negras. Uma história do tráfico de escravos entre a África e Rio de Janeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

⁶⁹³ Gladys Sabina Ribeiro, « Pés de chumbo e garrafeiros: conflitos e tensões nas ruas do Rio de Janeiro no Primeiro Reinado (1822-1831) », *Revista Brasileira de História*, vol. 22, n. 23/24, São Paulo, 1991-1992, p. 145.

população nas ruas significou, certamente, a necessidade de construir uma determinada versão dos fatos obviamente ligado à forma como o Estado foi construído e à cidadania delimitada⁶⁹⁴.

Lors des événements qui mènent à l'abdication de d. Pedro I et les premières années de la Régence, les élites et la classe politique modérée démontrent une crainte générale des tournures que prennent les investissements populaires dans les rues de Rio de Janeiro. Il convient de souligner que « le peuple », tel qu'il apparaît dans les chroniques, les archives de la police et toute documentation (visuelle⁶⁹⁵ ou textuelle) du quotidien, est composé majoritairement des Noirs (métis libres, affranchis, captifs)⁶⁹⁶. Depuis les guerres de l'indépendance, qui compte avec une participation importante des populations captives parfois contre le gré des propriétaires, la participation politique des populations urbaines, exprimée surtout par l'occupation de l'espace urbain, devient une source de préoccupation, notamment due à un mouvement xénophobe de plus en plus expressif. Cela s'explique en partie par une arrivée massive d'immigrants européens, des Irlandais et des Allemands pour la plupart, pour intégrer l'armée impériale, les Portugais qui ne cessèrent d'immigrer vers le Brésil, même après l'indépendance, des Espagnols, des Français – la plupart issus de milieux très pauvres en Europe⁶⁹⁷.

Dans le cas de Rio de Janeiro, l'animosité entre la population noire, principalement celle composée des captifs, concernait les conflits pour l'accès au travail, principalement pour les *escravos de ganho*, les travailleurs captifs autonomes très nombreux à Rio de Janeiro⁶⁹⁸. L'arrivée des Européens qui occupaient des postes bas gradés dans l'armée, qui étaient maintes fois les garants de l'accès à la liberté pour une population captive du sexe masculin, notamment pour les esclaves nés au Brésil, renforçaient ces rivalités. Cette surpopulation de travailleurs⁶⁹⁹ (captifs d'origine africaine, Noirs et blancs libres et Européens immigrants) peut être l'une des raisons qui expliquent les conflits et les querelles entre les deux groupes : nationaux et étrangers.

Certes, la population noire était largement présente lors des événements qui menèrent à l'abdication de d. Pedro I, dont quelques membres se présentaient comme des fédéralistes et des républicains. Il s'agit néanmoins d'un conflit d'ordre général qui touche également d'autres secteurs de la société de Rio de Janeiro. Il y a un clivage social important qui se fonde sur une crainte généralisée de la recolonisation du pays. Lors des événements, circulaient quelques rumeurs dans les rues de Rio de Janeiro sur l'intervention de l'armée française qui aiderait le Portugal à recoloniser le Brésil, en

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 146.

⁶⁹⁵ Voir les figurines des personnages noirs associées aux annonces de fuite d'esclaves urbains.

⁶⁹⁶ Voir la compilation des documents réalisée par l'Anglais John Armitage lors de la période durant laquelle il travailla dans un établissement commercial à Rio de Janeiro, John Armitage, *op. cit.* Gladys Sabina Ribeiro, *ibidem*, p. 147.

⁶⁹⁷ Sergio Buarque de Holanda indique le nombre important des Français, derrière seulement les Portugais et les Espagnols. Gladys Ribeiro trouva uniquement des conflits concernant les Français et les Portugais dans les archives de la police de Rio de Janeiro. Sergio Buarque de Holanda, *História geral da civilização brasileira*, tomo III, vol. 1: O Progresso de emancipação, São Paulo, Rio de Janeiro, Difel, 1976, p. 112, cité par Gladys Sabina Ribeiro, *ibidem*, p. 148.

⁶⁹⁸ Ces questions seront davantage développées dans le chapitre V.

⁶⁹⁹ En ce qui concerne la population captive, il s'agit d'une période d'augmentation significative des débarquements d'Africains à Rio de Janeiro. Entre 1816-1821, il y a 122 000 Africains qui arrivent au port de la ville (c'est-à-dire 43 % des débarquements réalisés au Brésil). Rio de Janeiro double en l'espace de trente ans (1790-1820) le nombre de débarquement (de 34 % à 43 %), en devenant le principal port de débarquement d'Africains esclavagisés dans les Amériques. Pour les chiffres à Rio de Janeiro, voir Manolo Florentino, *op. cit.*, p. 51. Sur la totalité des débarquements aux Amériques pour la période, voir les chiffres de *Slave Trade* recueillis par Ynaê Lopes do Santos, *Irmãos do Atlântico : escravidão e espaço urbano no Rio de Janeiro e Havana (1763-1844)*, *op. cit.*, p. 238.

faisant écho au contexte français de la Restauration⁷⁰⁰. Le nombre élevé des Français à Rio de Janeiro était en partie l'une des raisons du rejet de ces expatriés, puisqu'ils possédaient généralement les commerces, proposaient une gamme diversifiée de services et occupaient des postes dans les institutions nationales perçus comme avantageux, notamment dans les académies.

Plusieurs incidents relatifs à l'agression de Français et de Portugais étaient constatés dans les rues de Rio de Janeiro. Mais ce rejet était réciproque, des groupes d'étrangers s'en prenaient également à des « nationaux », notamment d'origine africaine de statut libre. Il faut préciser que le pouvoir durant la Régence, afin de maintenir un équilibre fragile dans une situation politique fortement instable, manifestait également un certain rejet des étrangers :

A xenofobia e o antiportuguesismo por parte do governo eram especificamente políticos. Mas manifestavam-se também no cotidiano vivido pelos populares. Em alguns momentos é muito difícil separar estes dois tipos de manifestação contra os estrangeiros, mesmo para efeitos de análise⁷⁰¹.

En même temps, le gouvernement de la Régence s'acharnait à limiter l'accès des groupes sociaux moyens, spécifiquement les Noirs libres, à des fonctions publiques ou militaires, celles-ci continuaient à être de la prérogative des Portugais notamment dans les hauts postes. Il s'agissait d'une action concernant l'exclusion politique en limitant l'accès aux postes des représentations politiques et des fonctions publiques⁷⁰².

Cette focalisation sur les Noirs libres à Rio de Janeiro dans la période de la Régence peut paraître incertaine, puisque ni Briggs ni Lopes de Barros n'appartiennent *a priori* à ce groupe ethnico-social. Ce que nous tentons de mettre en lumière, avec l'analyse des sociabilités de Rio de Janeiro à partir de la lettre du *Cabrito do Brasil*, c'est la situation politique antagonique d'accès à la légitimité, que le recours de Briggs et Lopes de Barros laisse entrevoir, qui se reflétait parmi les différents membres de l'Académie. Le comportement des élèves était loin d'être homogène envers les membres étrangers, comme le montre la réponse des cinq disciples qui prennent la défense du maître portugais. Ceux-ci signent une pétition publiée dans le *Diário do Rio de Janeiro* (n. 25, du 30 juillet 1833) en contredisant le *Cabrito do Brasil* qui, d'après eux, est un disciple mal élevé et qui ne se gêne pour se référer lui-même à un animal, un chevreau. Selon ces élèves, dont les prénoms et origines restent anonymes, Henrique José da Silva traite tous avec beaucoup de respect, plus comme un père qu'un professeur et maître. L'accusation de mauvais traitement et de manque d'égards du directeur portugais envers les élèves brésiliens n'est cependant pas nouvelle. En 1831, on a connaissance d'une autre plainte parue dans un article du journal *O Tribuna do Povo* (n. 32, le 16 mai 1831), le peintre et directeur portugais est accusé de vouer aux jeunes Brésiliens une haine qui le mènerait à fermer les portes pour empêcher les cours.

Ces extraits permettent une compréhension plus large de la mobilisation politique de Briggs et Lopes de Barros au-delà d'une simple démarche individuelle, comme cette requête est maintes fois définie dans les brèves analyses de cet événement. Bien que cet événement soit connu et analysé à quelques reprises dans l'historiographie de l'AIBA durant la Régence (1831-1840), la perspective d'approche concerne

⁷⁰⁰ Gladys Sabine Ribeiro, *Metáforas e ações na longa luta pela liberdade*, op. cit.

⁷⁰¹ « La xénophobie et l'anti-lusitanisme de la part du gouvernement étaient spécifiquement politiques. Mais ils se manifestaient aussi dans la vie quotidienne vécue par les couches populaires. Il est parfois très difficile de séparer ces deux types de manifestation contre les étrangers, même à des fins d'analyse. » Gladys Sabine Ribeiro, *ibidem*, p. 21.

⁷⁰² Ivana Stolze Lima, op. cit., p. 54.

invariablement les instances institutionnelles. Nous comprenons que les différentes études se sont concentrées majoritairement sur trois éléments : le concours comme une étape de l'institutionnalisation de l'Académie, notamment en ce qui concerne les dispositifs et les cadres légaux pour le recrutement des enseignants, notamment la tenue de concours dont celui de paysage est le premier⁷⁰³ ; dans le cadre des rapports politiques entre les membres de la direction de l'institution et les autorités impériales⁷⁰⁴ ; ou encore, les acteurs occupant des lieux et fonctions sociales hiérarchiquement hautes non seulement à l'intérieur de l'Académie mais également dans la société impériale, les artistes académiciens consacrés par l'histoire de l'art brésilien au XIX^e siècle⁷⁰⁵. La plupart des études qui se penchent sur ce concours soit ne citent pas les noms des deux élèves :

[...] realizou-se o primeiro concurso para o preenchimento de vaga que se tem notícia na Academia. [...] o nome do vencedor foi encaminhado para homologação do governo: o vencedor, Augusto Müller, não dominava os idiomas exigidos pelos regulamentos... O governo, pressionado pelas representações de dois concorrentes, não aprovou o nome do vencedor e instruiu a Congregação no sentido de realizar outro concurso para vaga de substituto de Paisagem⁷⁰⁶.

Ou le font de façon très ponctuelle :

No entanto, dois dos concorrentes, Frederico Guilherme Briggs e Francisco de Souza Lobo, pedem seu indeferimento ao concurso, alegando primeiramente o fato de Müller ser alemão e não ter o domínio das línguas francesa e italiana, requisitos exigidos pelos Estatutos⁷⁰⁷.

Dans l'extrait ci-dessous, Briggs apparaît comme l'un des mobilisateurs des actions menant à l'invalidation du premier concours de l'AIBA. En revanche, il y a vraisemblablement une erreur entre les noms de Souza Lobo et Lopes de Barros. En effet, les deux artistes s'inscrivent pour la participation à ce concours⁷⁰⁸, mais Souza Lobo ne mène pas sa candidature à terme. En outre, le nom de Souza Lobo, à notre connaissance, n'apparaît ni sur la requête pour l'annulation du concours ni sur les lettres échangées.

Cette représentation politique symbolise, à travers la démarche spécifique de deux élèves, les conflits qui opposaient les différents membres de l'institution. Lors de la publication de la dernière lettre concernant les discussions publiques autour de ce concours, le rédacteur du journal *Aurora Fluminense* décide finalement de clôturer le débat, car il se prolongeait en devenant sans intérêt⁷⁰⁹. Il s'agit de la riposte du *Vieil Amateur* à la lettre de *O Artista*. Dans celle-ci, l'auteur cite uniquement le nom de Briggs qui, selon l'auteur de la lettre, mobilise l'opinion publique et occupe inutilement l'espace

⁷⁰³ Alfredo Galvão, *op. cit.* Adolfo Morales de los Rios, *O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo 1816-1889*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.

⁷⁰⁴ Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político para as artes no Brasil*, mémoire de master recherche, Histoire de l'art, Campinas, UNICAMP, 1994.

⁷⁰⁵ Elaine Dias, *Félix-Émile Taunay : cidade e natureza no Brasil, op. cit.*

⁷⁰⁶ « [...] le premier concours pour le pourvoi d'un poste vacant connu à l'Académie eut lieu [en 1833] [...] le nom du gagnant fut transmis au gouvernement pour approbation : le vainqueur, Augusto Müller, ne maîtrisait pas les langues requises par les règlements... Le gouvernement, sous la pression des représentations de deux concurrents, n'approuva pas le nom du vainqueur et ordonna à la Congrégation d'organiser un autre concours pour le poste de professeur remplaçant de Paysage. » Valéria Alves Esteves Lima, *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político para as artes no Brasil, op. cit.*, p. 142.

⁷⁰⁷ Nous traduisons : « Cependant, deux des candidats, Frederico Guilherme Briggs et Francisco de Souza Lobo, demandent l'annulation du résultat du concours au motif que Müller est allemand et n'a pas la maîtrise des langues française et italienne, conditions requises par les statuts. » Elaine Dias, *Felix-Emile Taunay, ibidem*, p. 56.

⁷⁰⁸ Alfredo Galvão, *ibidem*.

⁷⁰⁹ Rédacteur, *Aurora Fluminense*, n. 944, le 13 août 1834.

d'un respectable journal par dépit d'avoir perdu en jetant l'opprobre sur une institution honorable⁷¹⁰. Cette accusation montre qu'effectivement Briggs est probablement classé deuxième dans ce concours, comme l'évoque Lygia da Cunha. Ce qui reste opaque autour de cet événement, c'est la raison pour laquelle Lopes de Barros se joint à son collègue dans ce recours. Cela montre également une querelle qui aurait une faible probabilité d'aboutir à un résultat positif pour la partie plaignante, si l'on retient l'ascension fulgurante de Taunay durant cette période : le nouveau directeur de l'institution et le tuteur du jeune empereur.

Finalement, l'importance de cette mobilisation en faveur de l'annulation du premier concours ne réside pas dans le fait de savoir si effectivement Briggs et Lopes de Barros ont raison, mais plutôt qu'elle mette en lumière les réseaux de sociabilité à l'intérieur de l'Académie. Ces conflits à l'Académie reproduisent au niveau institutionnel les tensions sociales à Rio de Janeiro, exprimées principalement dans l'espace urbain et les colonnes des journaux. L'exposé concernant la participation de la population noire aux questions politiques, à partir de la brève référence au *Cabrito do Brasil*, montre qu'à l'instar des rues de Rio de Janeiro, se développent également des conflits dans l'Académie qui sont d'ordre nationaliste mais aussi racial et de classe. Il s'agit d'une période de construction de l'appartenance identitaire. Dans ces discours nationalistes populaires, la formulation de l'Autre se fonde sur l'identification de celui qui n'adhère pas à la cause nationale⁷¹¹, mais que définit-elle donc, cette cause nationale ?

4.2.3 Le Père de la Nation : le nationalisme de Briggs et Lopes de Barros dans l'horizon de l'élaboration de la nationalité brésilienne

L'argument nationaliste apparaît formulé dans la requête de Briggs et Lopes de Barros sous le terme de *patronage*, qui symboliserait une sorte de communautarisme étranger au sein de l'Académie. En effet, les enseignants français, représentés principalement par le secrétaire de l'institution, Félix Taunay, s'associeraient pour favoriser le candidat allemand, Augusto Müller lors du concours de paysage. Les conditions de déroulement du concours, c'est-à-dire qu'aucun des candidats ne respectait les règles fixées par les statuts, font que le recours de deux élèves brésiliens peut sembler *a priori* animé d'un certain dépit vis-à-vis des résultats, comme le suggère la lettre du 30 mai 1834 signée sous le pseudonyme *Amigo da ordem* (l'ami de l'ordre). Outre la confirmation du fait qu'effectivement les élèves brésiliens étaient discriminés dans l'Académie, ce qui n'est pas l'objectif de notre étude, le recours à l'argumentation nationaliste relève d'une importance majeure dans cette analyse, dans la mesure où elle exprime des positions discursives très symboliques de Briggs et Lopes de Barros. En effet, la production de la lithographie artistique de Briggs en général et celle élaborée à partir des matrices dessinées par Lopes de Barros en particulier déploient également un discours sur les questions nationales, mais cette fois-ci visuel. Cette hypothèse se justifie principalement si l'on retient l'objectif de Briggs d'être le premier lithographe à produire une série de coutumes du pays⁷¹², comme il sera démontré en troisième partie. Cette représentation politique de Briggs et Lopes de Barros contre l'Académie, spécifiquement en ce qui concerne leur volonté de mener ce débat publiquement dans les journaux de Rio de Janeiro, est également une piste qui peut être associée au rôle joué par Briggs en tant

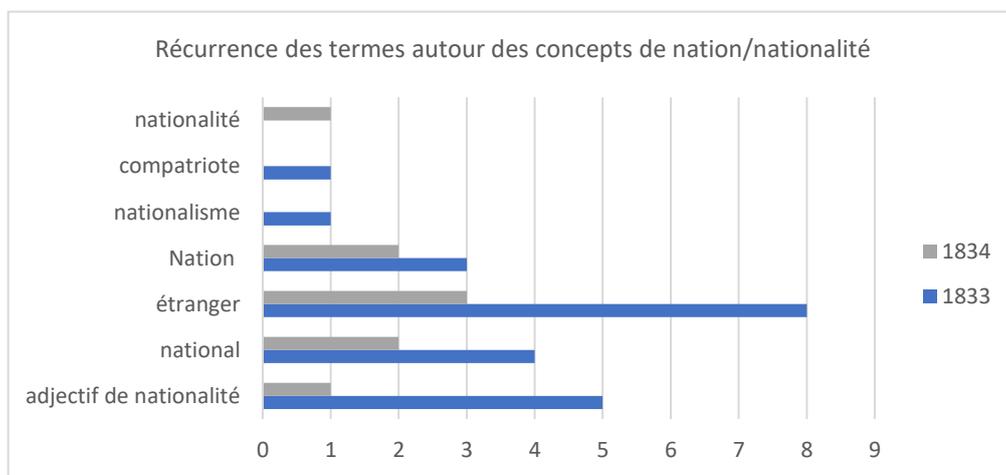
⁷¹⁰ *Um Vieil Amateur*, « Lettre au rédacteur », *Aurora Fluminense*, n. 944, le 13 août 1834.

⁷¹¹ Gladys Sabina Ribeiro, « Pés de chumbo e garrafeiros: conflitos e tensões nas ruas... » *op. cit.*, pp. 150 ; 152.

⁷¹² Cf. *Jornal do Comércio*, n. 43 du 15 février 1840, cette question est abordée au chapitre V.

qu'imprimeur de caricatures. Cette activité lui doit des soucis avec la justice, comme le montre le procès du gouvernement mené contre lui en 1839. Il est acquitté, mais doit désormais se désresponsabiliser publiquement dans les pages des journaux de toute participation effective dans la fabrication des matrices, il se présente donc comme étant uniquement l'imprimeur lithographe des caricatures⁷¹³.

En partant donc de ces prémisses, l'argumentaire nationaliste développé par les deux artistes prend une dimension essentielle pour la compréhension de leur parcours artistique à la suite des événements autour du concours pour la chaire de paysage. Du point de vue lexical, le graphique ci-dessous synthétise l'étude de la récurrence des termes autour du champ sémantique lié à la nation et l'appartenance nationale. Ceux-ci fournissent quelques éléments pour notre réflexion autour des positions socio-politiques des deux élèves.



Graphique II-2 – Les termes de nation/nationalité dans les discours autour du concours de paysage (1833)

La brève référencement lexicale dans ce graphique permet d'avoir une vision d'ensemble du champ sémantique qui soutient l'argumentation nationaliste. Elle permet également une mise en rapport avec les tendances générales autour de l'usage des concepts autour de l'idée de nation dans la presse de Rio de Janeiro. Les premiers constats indiquent que la plupart des recours aux mots de ce champ sémantique se réfèrent aux lettres de soutien à la requête des deux élèves. En revanche, celles qui s'alignent sur la position de la congrégation académique évitent d'aborder le sujet « national » aussi bien que de riposter ouvertement aux accusations de communautarisme. Cette position discursive tenue par les défenseurs de l'institution semble être consciente, notamment si l'on reprend la première lettre de Taunay qui énonce : « s'il est difficile de dépasser en talent les opposants lors d'un concours, il est très facile de suspecter, après le fait, l'impartialité des jurys et, sans scrupule, exciter la haine nationale⁷¹⁴ [...] ». C'est la seule riposte directe sur les accusations de communautarisme vérifiable dans cette position énonciative, le sujet est évité à la suite ce qui se présente comme une attitude cohérente si l'on pense aux tensions latentes exprimées auparavant. Il semblerait que les auteurs de cette position veulent éviter que la situation dégénère en un conflit nationaliste.

⁷¹³ Briggs répond à un procès concernant l'impression d'une caricature, cf. *Correio Oficial*, n. 47, le 26 août 1839.

⁷¹⁴ Nous traduisons. Taunay, Félix-Émile, « Lettre au rédacteur », *op. cit.*

Un autre aspect émanant de cette étude lexicale renvoie à l'indéfinition vis-à-vis des adjectifs de nationalité, ce qui montre une fluidité sur l'idée d'appartenance et d'identité nationales. À titre d'illustration, la mise en comparaison des adjectifs de nationalité (français et allemand) par rapport au terme d'« étranger », celui-ci étant préféré dans l'argumentation. Si l'on étend cette comparaison au terme de « national » en relation à l'adjectif « brésilien », cette indéfinition devient plus évidente. Cet adjectif-là n'est utilisé qu'une seule fois, celui de national est prédominant pour désigner les candidats Briggs et Lopes de Barros ainsi que les milieux artistiques locaux. Du point de vue discursif, l'adjectif de nationalité est « le métasigne de l'identité, c'est-à-dire qu'il représente, en tant que dénomination, la représentation symbolique d'une communauté. Il permet de dire en un seul mot, l'identité culturelle/nationale que l'on cherche à communiquer⁷¹⁵ ». Il est donc conditionné par les choix politiques et linguistiques inscrits dans l'espace-temps. À titre d'exemple, plusieurs adjectifs : *brasileiro*, *brasiliano*, *brasiliense* sont en concurrence au début du XIX^e siècle, finalement le terme « brasileiro » (brésilien) se présente comme la dénomination majoritaire pour désigner cette communauté culturelle/linguistique⁷¹⁶.

Du point de vue culturel, cette indéfinition lexicale suppose celle de la conception même de la « brésiliannité » en cette période de construction et consolidation de l'idée de nation. En d'autres termes, on interprète que le processus d'élaboration nationale, qui s'inscrit dans les sociabilités exprimées dans cet espace, concerne plusieurs niveaux : ethnique, culturel, économique, de statut social et notamment d'origine, comme évoqué auparavant. La construction sociale de la nation est un phénomène symbolique qui se reflète également dans la démarche d'autoreprésentation d'une identité partagée par les sujets présents dans cette société. Cette autoreprésentation de soi pouvant être désignée comme une identité nationale parmi tant d'autres possibilités de caractérisation des identités culturelles. En ce sens, puisque la nation, en tant qu'un « système de représentation culturelle », est en processus construit, elle est par conséquent instable vis-à-vis de ce qui la caractérise. Ainsi les sujets qui s'identifient à cette nation reproduisent à un niveau individuel ce manque de stabilité « identitaire » en ce qui concerne notre perception contemporaine d'une identité nationale⁷¹⁷. Ce dernier point est mis en avant étant donné qu'il nous faut mobiliser dans cette analyse ce que représente pour ces individus d'être national/brésilien par rapport et en opposition au fait d'être étranger, car leur identité partagée se situe à un autre niveau que celui qui suppose actuellement s'identifier comme Brésilien⁷¹⁸.

L'argumentaire de Briggs et Lopes de Barros montre que le concept de nationalité n'est pas encore défini par une appartenance identitaire qui serait désignée sous un

⁷¹⁵ Itana Virginia Souza Cruz ; Marcos Paulo Santa Rosa Matos ; Cleide Emília Faye Pedrosa, « Brava gente brasileira (I): a controvérsia do gentílico e seus efeitos de sentido », in Geralda de Oliveira Santos Lima ; Danilo da Conceição Pereira da Silva ; Lorena Gomes Freitas de Casto, *Pesquisa em linguística: abordagens contemporâneas*, Aracaju, Criação, 2017, pp. 12-13.

⁷¹⁶ Luiz Felipe de Alencastro, « Vida privada e ordem privada no Império », in Luiz Felipe de Alencastro (org.), *História da vida privada no Brasil*, vol. 2, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 11-93. Itana Virginia Souza Cruz ; Marcos Paulo Santa Rosa Matos ; Cleide Emília Faye Pedrosa, *ibidem*, p. 13. Voir l'entrée « Brasileiros », Ronaldo Vainfas (org.), *Dicionário do Brasil Imperial, 1822-1889*, op. cit., pp. 99-101.

⁷¹⁷ Stuart Hall, « The Question of Cultural Identity », in Stuart Hall, David Held, Anthony G. McGrew (org.), *Modernity and its Futures*, Cambridge, Polity Press/Open University Press, 1992 ; traduit en portugais par Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2006, pp. 47-49.

⁷¹⁸ L'identité nationale brésilienne telle que nous la considérons aujourd'hui commence à se sédimenter à la suite de la guerre du Paraguay (1864-1870) qui mobilise différents groupes sociaux. Les guerres étant l'un des facteurs majeurs pour l'émergence d'une identité nationale partagée. Cf. José Murilo de Carvalho, *Cidadania no Brasil. O longo caminho*, op. cit., pp. 37-38.

dénominateur commun « brésilien ». Il s'agit plutôt d'une définition par opposition, nous sommes nationaux contre les étrangers, ceux-ci plus généralement identifiés par leur nationalité : française et allemande, ce qui pourrait indiquer une stabilité plus accrue dans la perception subjective de ces identités. Le nom « étranger » apparaît souvent associé à des expressions péjoratives, par exemple : *cabala estrangeira*, *forasteiro*, qui est un synonyme à forte charge de mépris. Le concept de nation apparaît souvent personnifié par la figure de l'empereur dans les axes sémantiques de la justice, de l'impartialité et de la bonne gouvernance, comme nous l'avons analysé précédemment. Cet aspect s'oppose donc, dans un contexte d'émergence des identités nationales brésiliennes, à l'idée que la nation serait l'œuvre d'une construction anonyme et désincarnée⁷¹⁹.

Dans le cas du régime impérial qui est à la fois le moment de construction de l'État nation brésilien et de consolidation du régime monarchique, l'image de la nation personnifiée par l'empereur joue un rôle prépondérant dans le maintien de l'unité territoriale et, par conséquent, de l'ordre politique, qui dès le premier empire sous l'auspice de d. Pedro I, juxtapose des éléments hérités de la tradition portugaise et « nouveaux » propres au territoire américain⁷²⁰. Mais cette « anthropomorphisation » de la nation ne se constituera de manière effective qu'avec l'instauration de la Régence en 1831 et la transformation de l'enfant Pedro de Alcantara en d. Pedro II, « le père des Brésiliens » :

Com a abdicação de d. Pedro I, apesar das conspirações anteriores ao Sete de Abril, a continuidade da monarquia ficava, porém assegurada e o pequeno d. Pedro II passou a ser aclamado nos jornais como o consolidador de nossa independência, como o monarca que, nascido em solo brasileiro, iria se voltar para os interesses da pátria. [...] Nesses momentos das Regências, d. Pedro II era, portanto, sobretudo, uma imagem manipulada de forma curiosa pelas elites locais⁷²¹.

Être « né sur le sol brésilien » constitue donc l'amorce de l'identité nationale, dont la figure majeure du Brésilien est l'empereur lui-même. Cette visualité symbolique de l'Empire, construite par les élites et affirmée sur la presse, s'enracine profondément dans l'imaginaire brésilien. Cela rend donc la métaphore de la mère patrie tout à fait compréhensible dans la structure nationaliste de cet argumentaire. Cette image « paternelle » de l'empereur et « maternelle » de la nation est fortement mobilisée, ce que l'on peut observer dans les expressions : « *não são filhos do Brasil* » ([ils] ne sont pas les enfants du Brésil) ou encore « *filhos da mesma nação* » (les enfants de la même nation). À partir d'une perspective politique, cette personnification de la nation par la figure de l'Empereur qui, comme un père, pourrait restituer ce qui appartient à ses enfants, est très symbolique du processus de construction citoyenne du Brésil, notamment en ce qui concerne les représentations politiques. À cette époque, le système politique partidaire est assez récent dans le pays. En effet, les partis sont créés pendant la première phase de l'Empire (1822-1831), de même que la première Constitution du pays est élaborée (1824). Cependant, la réalité sociale ne change guère, les membres de la population, désormais considérés comme des citoyens (à l'exception bien évidemment de sa plus

⁷¹⁹ Marc Redfield, *op. cit.*

⁷²⁰ Luiz Felipe de Alencastro, « L'Empire du Brésil », in d'Hélène Ahrweiler, Maurice Duverger (dir.), *Le Concept d'empire*, sous la direction, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 302.

⁷²¹ Nous soulignons. Nous traduisons : « Avec l'abdication de d. Pedro I, en dépit des conspirations antérieures au 7 avril, la continuité de la monarchie était assurée, et le petit d. Pedro II fut acclamé dans les journaux comme le consolidateur de notre indépendance, comme le monarque qui, né sur le sol brésilien, se tournerait vers les intérêts de la patrie. [...] Dans ces moments des Régences, d. Pedro II était donc surtout une image curieusement manipulée par les élites locales. » Lilia Moritz Schwarcz, *As Barbas do Imperador, D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, *op. cit.*, pp. 53 ; 57.

grande majorité, ayant le statut social/juridique d'esclave), sont incités à exercer leurs droits politiques. Toutefois, avec un taux de 85 % d'illettrisme et 90 % de la population vivant dans des zones rurales, sous le contrôle rigide des propriétaires terriens, l'exercice de cette citoyenneté est bien illusoire⁷²².

La période de la Régence apporte des modifications significatives autour des représentations politiques, en tout cas dans les milieux urbains et pour les individus libres appartenant à des classes moyennes, composées de fonctionnaires publics, des artisans et des prestataires de services plus spécialisés. Ces nouvelles possibilités d'action politique de la part de ces classes moyennes urbaines sont une conséquence directe de la prise des rues lors des événements qui menèrent à l'abdication de d. Pedro I⁷²³. Les contemporains des événements de 1831 les ont vécus comme un moment fondateur d'un nouvel ordre politique qui ouvrirait l'espace à une participation plus active de tous ceux qui se considéraient comme des « enfants de la patrie ». Ces démarches d'élaboration de l'identité nationale et de construction du système partidaire, de même que celle de la citoyenneté brésilienne, trouvent dans les pages des journaux l'espace idéal pour l'exposition de ces théories en développement.

⁷²² José Murilo de, *op. cit.*, pp. 32-35.

⁷²³ Arnaldo Fazolli Filho, *O período regencial*, São Paulo: Ática, 1994 [1990], p. 15. Marcello Basile, « A Revolução de 7 de abril de 1831: disputas políticas e lutas de representação », *op. cit.*, p. 16.

CONCLUSION DU QUATRIÈME CHAPITRE

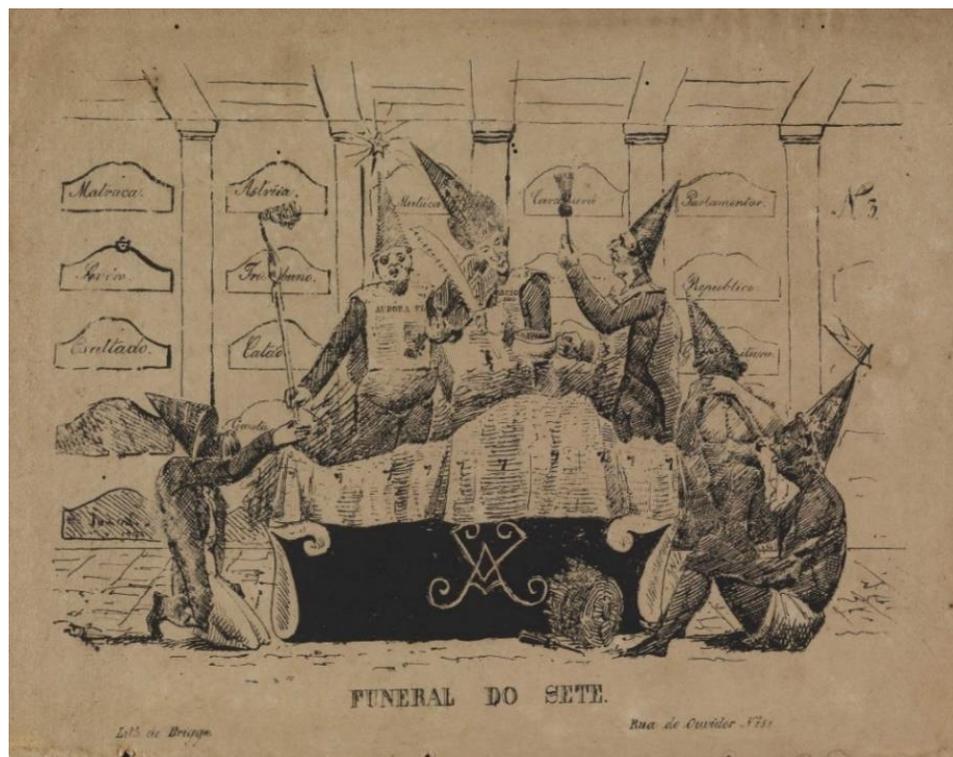


Figure 15 – Frederico G. Briggs (lith.), Funeral do Sete, 1839.

On peut se poser la question de ce que vient faire la caricature tardive (1839) de Briggs dans cette analyse. L'estampe (fig. 15) peut prêter à confusion sans la connaissance du contexte auquel elle se réfère, le titre indique *Les Funérailles du sept*, il y a effectivement sept personnages, dont l'un d'eux est le défunt couvert des feuilles des journaux portant le chiffre 7. Les six autres, qui pleurent le mort, portent des chapeaux pointus ayant les noms des périodiques de Rio de Janeiro, qui sont d'ailleurs répétés en arrière-plan, sur les pierres tombales. Les possibilités d'interprétation de l'estampe se fondent sur deux détails : l'année de publication, 1839, et l'association que l'on fait avec l'événement du 7 avril 1831⁷²⁴. L'année 1839 indique un changement dans les relations politiques de la Régence, marquées par la coalition de certains libéraux modérés avec des conservateurs, tous défenseurs de l'arrivée au trône de d. Pedro II, qui mènera au coup d'État de l'âge adulte (*Golpe da maioria*) en 1840. Cette coalition est identifiée par les historiens de la période comme un recul conservateur dans les acquis quant à l'autonomie régionale des provinces et d'autres actions politiques établies par l'Acte additionnel de 1834⁷²⁵.

Cette année 1834 est en réalité essentielle dans le jeu politique de la Régence, mais aussi dans le parcours individuel de Briggs. Le décès de d. Pedro I au Portugal enlève aux événements du 7 avril 1831 leur force révolutionnaire pour le maintien de

⁷²⁴ Cette série (cinq estampes numérotées) des caricatures sur Bernardo Pereira de Vasconcelos fut datée par Gondin da Fonseca comme étant de 1831, ce que Herman Lima conteste avec raison, car en s'agissant d'une critique de Vasconcelos pour son changement d'orientation politique, sa réalisation avant 1839 serait impossible. Herman Lima, *História da caricatura no Brasil*, vol. 1, op. cit., p. 70.

⁷²⁵ Gabriela da Silva Ramos Fernandes, *7 de Abril: usos políticos e representações na Regência (1831-1840)*, mémoire de recherche, Histoire, Juiz de Fora (MG), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2013, pp. 74-78.

l'émancipation politique de la nation, grande instigatrice de la cohésion sociale des groupes libéraux qui s'opposaient à l'image de l'ancien empereur, représentés par les conservateurs⁷²⁶. La garantie du maintien de l'État indépendant a pacifié les relations entre les élites politiques, spécifiquement les conservateurs (*Caramurus*) et les libéraux modérés (*Chimangos*), qui finalement avaient pour la nation des visions relativement communes. Les exaltés sont finalement les perdants du processus, avec une représentation politique mineure et de plus en plus accusés d'inciter les foules à la violence et à la révolte⁷²⁷. Les deux courants et les élites politiques se tournent désormais vers cette foule en ébullition, des révoltes éclatent partout dans l'Empire, considérant qu'il est temps d'estomper les ardeurs populaires qui pourraient éventuellement mener à des événements « tragiques » pour les élites politiques et économiques, tels que l'abolition de l'esclavage ou la réforme agraire.

Briggs, quant à lui, après le concours annulé, essaie de questionner la congrégation sur l'organisation d'un nouveau, comme évoqué précédemment. Toutefois, l'organisation de l'institution a changé. Le décès de Henrique José da Silva, clôture la première phase de l'Académie. Félix Taunay arrive à la direction de l'institution avec un nouveau projet politique, qui s'annonçait dans les statuts de 1831. Finalement, l'argumentaire de Briggs et Lopes de Barros sort victorieux du débat, mais il s'agit d'une demi-victoire bien amère, puisque le destin de Briggs est effectivement écarté de l'institution. Cette année-là, Müller gagne la médaille de paysage, lors des premiers prix organisés par l'AIBA. Il devient évident que le recours n'a finalement pas abouti à son objectif sous-jacent, c'est-à-dire le choix de Briggs pour le poste de professeur substitut de paysage.

Quant au deuxième aspect de la caricature de Briggs, elle désigne en fait l'homme d'État brésilien, Bernardo Pereira de Vasconcelos⁷²⁸, qui coordonne l'idéologie du journal *7 de Abril*, créé en 1833, d'orientation modérée mais relativement actif dans les débats politiques de cette période. Cette série des caricatures critique plusieurs aspects des comportements politiques de Vasconcelos et la fermeture de la rédaction de son journal, qui a pourtant accusé tout au long de la Régence l'autre journal libéral modéré, l'*Aurora Fluminense* d'être trop complaisant avec les *Caramurus* restaurateurs. L'*Aurora* s'oppose ouvertement au recul de l'âge pour l'ascension au trône de d. Pedro II, considéré comme précipité et intempestif (*Aurora Fluminense*, n. 136, du 2 mai 1839) :

Ora a maioridade improvisada por um meio revolucionário, a nada menos tenderia do que perder esse futuro, aventurando-nos a um recurso, que por intempestivo, só produziria terríveis consequências. [...] Nós repelimos, pois semelhante ideia em nome do porvir da própria monarquia, que alguém pretende rodear de perigos e de descrédito.

Vasconcelos est l'un des porte-parole de ce recul conservateur et défenseur de la régression de l'âge pour l'accès au trône de d. Pedro II. La perception des libéraux des actions politiques de Vasconcelos met en avant son rôle dans la destruction des acquis politiques de cette période. La mort de son journal est une allégorie de la mort des idéaux politiques et des projets de nation. L'année 1839 inaugure une nouvelle phase dans l'histoire de l'Empire. La réorganisation des événements civiques finit par jeter un voile d'oubli sur la date du 7 avril⁷²⁹, qui a tant fait couler d'encre et rendu possible l'amorce de

⁷²⁶ Gabriela da Silva Ramos Fernandes, *op. cit.*

⁷²⁷ Marcello Otávio Neri de Campo Basile, « A Revolução do 7 de Abril de 1831: disputas políticas e lutas de representações », *op. cit.*

⁷²⁸ Voir José Murilo de Carvalho, *Bernardo Pereira de Vasconcelos*, São Paulo, editora 34, 1999.

⁷²⁹ Gabriela da Silva Ramos Fernandes, *op. cit.*, p. 78.

changements dans les rapports sociaux. Ceux-ci sont finalement bridés par ce recul conservateur.

Herman Lima attribue le dessin de la matrice lithographiée par Briggs à Porto-Alegre. Lima rappelle que Porto-Alegre vient de rentrer de Paris et qu'il apporte probablement les nouvelles idées de la foisonnante caricature française des années 1830⁷³⁰. Malgré les commentaires développés sur les annonces de commercialisation des caricatures de l'imprimerie de Briggs dans les journaux de Rio de Janeiro ; l'indication des feuilles volantes des années *ca.* 1832-1836 que Lima associe d'ailleurs à la pratique européenne des feuilles volantes satyriques par l'exagération des traits associés à des types sociaux⁷³¹, Herman Lima ne considère pas le travail de Porto-Alegre comme étant de l'ordre de la collaboration avec Briggs, le lithographe et l'imprimeur de la série. Les liens de jeunesse de Porto-Alegre et Briggs lors de la formation commune à l'AIBA, l'un désormais artiste académicien et l'autre lithographe populaire, s'effacent souvent lors de l'analyse des estampes portant sur le thème de caricatures fabriquées par ce dernier. En 1839, Briggs vient également de rentrer de Londres. Par ailleurs le séjour de Porto-Alegre à Londres en 1837, l'année précisément où Briggs y était, reste comme une anecdote des possibles liens entre les deux compagnons de l'Académie. En tout cas, leur travail conjoint dans la réalisation des caricatures à la fin des années 1830 semble montrer l'assemblage de deux parcours de formation parallèles en Europe, l'un dans les arts « érudits » et l'autre dans les arts graphiques, « mineurs et populaires ». En outre, il s'agit de deux traditions visuelles de la caricature et du dessin satyrique européens qui se mélangent, se juxtaposent et dialoguent pour créer les premiers pas de la caricature brésilienne, portée à cette période par le premier groupe formé par l'AIBA. C'est également le moment où Briggs commence à se développer comme un lithographe à Rio de Janeiro, amorçant une année après la fabrication de ses caricatures, la série de cinquante estampes des *Costumes Brasileiros*, qui porte sur les coutumes et groupes sociaux de l'Empire du Brésil. La nation est décidément une préoccupation majeure pour Briggs, en devenant le thème principal de sa production dans le cadre de la lithographie artistique. À ce titre, un constat de 1823 sur le mépris de la lithographie en France à ses débuts peut servir d'illustration pour représenter ce que Briggs s'apprête à réaliser par le biais des productions de ses ateliers :

Ce moyen rapide de publier sa pensée, en séduisant les uns, en offensant les autres, ne laissa que dans quelques esprits calmes et exclusivement occupés des arts cette impartialité nécessaire pour juger du mérite, de l'avantage et de l'état de perfection d'une invention⁷³² [...].

⁷³⁰ Herman Lima, *História da caricatura no Brasil*, vol. 1, *op. cit.*, p. 83.

⁷³¹ *Ibidem*, pp. 74-75.

⁷³² « Manuel du Dessinateur lithographe, par Engelmann, directeur de la Société lithographique de Mulhausen », *Journal des Débats* (6 février 1823, p. 1-4), cité par Gervaise Browsers, « La Lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n. 40, [En ligne], Éditions de la Sorbonne, 2015, p. 193.

Chapitre 5 – Être un lithographe dans le marché de l'estampe artistique à Rio de Janeiro : les débuts de l'économie visuelle nationale, 1830-1850

*In short, there is scarcely any department of art or business, in which Lithography will not be found of the most extensive utility*⁷³³.

L'épigraphie qui ouvre ce chapitre, insérée dans la préface de la traduction anglaise de l'œuvre d'Aloïs Senefelder (Prague, 1771 – Munich, 1834)⁷³⁴, inventeur de la lithographie, met en lumière le double potentiel de la technique : la « reproduction parfaite » des œuvres d'art originales ainsi que celle de tout type d'image matérielle ou de texte (factures commerciales, cartes, partitions musicales, étiquettes de produits, formulaires, etc.). La préface rédigée par Rudolph Ackermann (Stollberg, Allemagne, 1764 – Londres, 1834)⁷³⁵ exprime les désirs des premiers lithographes et chefs d'atelier lithographique au tournant du XIX^e siècle, c'est-à-dire la volonté de voir ce moyen de reproduction économiquement accessible révolutionner non seulement la diffusion des images, mais aussi le faire à une échelle industrielle⁷³⁶. Si d'un côté, il est incontestable qu'effectivement la lithographie jeta la base de la diffusion d'images à une large échelle. Il est également certain que, d'un autre côté, le développement industriel du procédé fut moins fulgurant. Le témoignage d'un imprimeur lithographe en 1835 montre les limites de la lithographie en tant que procédé industriel de reproduction d'images : « La lithographie, bien que répandue depuis quelques années, n'est pas une branche d'industrie d'un intérêt assez général pour promettre à l'éditeur un débit capable de

⁷³³ Rudolph Ackermann, « Advertisement from the Publisher », in Alois Senefelder, *A Complete Course of Lithography*, trad. de l'allemand par A. S., Londres, R. Ackermann, 1819, p. iii.

⁷³⁴ Voir Michael Henker, Karlheinz Scherr, Elmar Stolpe, *De Senefelder à Daumier : les débuts de l'art lithographique*, catalogue d'exposition, Munich, Haus der Bayerischen Geschichte, coll. Bayerischen Geschichte und Kultur, n. 16, 1988, pp. 11-20.

⁷³⁵ Rudolph Ackermann est un imprimeur et commerçant de gravures et des aquatintes à Londres. Il est l'un des premiers à développer le procédé lithographique en Angleterre à la suite de l'invention du procédé et de son exploitation en Allemagne par Senefelder, les frères Franz-Anton et Philippe André. Ceux-ci étaient les imprimeurs des partitions musicales à Offenbach. Les premières lithographies imprimées en Angleterre, sous le nom de *polyautography*, datent de 1801. Il publie également la première traduction anglaise du traité d'Aloïs Senefelder. Cf. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/rudolph-ackermann>. 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.

⁷³⁶ Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *Connaître et choisir la lithographie*, sous l'organisation de Jean Adhémar *et al.*, Paris, CELIV, 1988 [1^{re} éd. de 1983], p. 207. Georgia B. Barnhill, « Business Practices of Commercial Nineteenth-Century American Lithographers », *Winterthur Portfolio* (dossier *Representations of Economy: Lithography in America from 1820 to 1860*), vol. 48, n. 2/3, [En ligne], 2014, p. 213.

satisfaire, sous le rapport du profit, l'ambition la plus modeste⁷³⁷. » Néanmoins, la lithographie jouit d'un succès retentissant et est largement présente dans les sociétés européennes et ailleurs⁷³⁸.

Malgré les tentatives de faire des estampes lithographiques une branche de l'industrie, la lithographie resta une pratique développée dans le cadre des métiers mécaniques et artisanaux qui, dans les domaines du commerce et de l'industrie, fut vite remplacée par d'autres moyens de reproduction moins coûteux, notamment la gravure à bois de bout, développée durant la même période⁷³⁹. Le potentiel qui resta attaché au procédé est celui de la production d'objets artistiques. En effet, après une première phase de développement, les estampes prirent une place particulière dans le domaine des arts graphiques, grâce à leurs « vertus de sensibilité et de variabilité propres à alimenter le marché de l'art », ce qui confirma un troisième aspect des présupposés initiaux de la lithographie, autrement dit, celui de produire des objets culturels et artistiques voués à circuler parmi les collectionneurs⁷⁴⁰.

L'idée d'un objet culturel renvoie à celle d'un bien culturel, lorsqu'il est associé au terme de marché (de l'estampe) et celui de l'économie (visuelle), tels qu'ils s'expriment dans le titre de ce chapitre. Dans les contextes spécifiques des arts visuels, le bien culturel se rapporte à un nombre hétéroclite d'objets qui ont trait à différentes étapes autour de leur « vie matérielle », c'est-à-dire les phases de création, de fabrication, et de consommation. Il convient de préciser la différence que l'on fait dans cette recherche entre les étapes de la création et celles de la fabrication⁷⁴¹, notamment en ce qui concerne l'estampe lithographique. Cette différenciation suppose la création comme une démarche de composition de la représentation (le dessin, l'aquarelle ou toute autre image) qui est transposée sur la pierre pour la fabrication de la matrice lithographique. Celle-ci donnera naissance par la suite à un grand nombre d'estampes. En revenant au terme de bien culturel, la spécificité de l'adjectif « culturel » associé au mot « bien » se réfère, dans le contexte spécifique du marché de l'art, au travail artistique qui mène à la matérialisation de ce bien. À cela s'ajoute l'acquisition de celui-ci dans une situation qui touche les « valeurs d'usage spécifiques naissant de besoins désintéressés, bien distincts de ceux, plus utilitaires, liés au fait de s'alimenter, se protéger, se déplacer ou se distraire⁷⁴² ».

D'après cet abord théorique, nous utilisons la catégorie analytique de bien culturel dans ce chapitre pour définir l'estampe artistique. En se fondant sur des typologies sous-jacentes à cette catégorie opérationnelle, celles-ci portent sur l'idée de la satisfaction des besoins ainsi que la matérialité de ces biens. En ce qui concerne la première typologie, celle de la satisfaction, la consommation des biens est placée généralement sur une échelle qui va des besoins essentiels et premiers, liés aux aspects

⁷³⁷ Cité par Michel Melot, « Préface. La Révolution lithographique », *La Mémoire lithographique*, par Jorge Sousa, Paris, Arts et Métiers du Livre éditions, 1998, p. 11.

⁷³⁸ Karen F. Beall, *op. cit.*

⁷³⁹ Nous nous référons ici à la lithographie telle qu'elle fut inventée et perfectionnée dans la première moitié du XIX^e siècle, en employant toujours la pierre lithographique (ou éventuellement une plaque métallique). Le procédé mena au développement d'autres techniques d'impression semblables, notamment l'invention de l'impression *offset* (1875), l'un des procédés majeurs de l'impression industrielle jusqu'aujourd'hui, dont la lithographie est l'ancêtre.

⁷⁴⁰ Michel Melot, « Préface. La Révolution lithographique », *ibidem*.

⁷⁴¹ Il s'agit en fait de la condition primaire des biens culturels reproductibles de toute sorte. Voir François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *Économie des arts et de la culture*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2015, p. 39.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 29.

biologiques, aux non essentiels, donc secondaires et tertiaires⁷⁴³. Dans le cas de la deuxième, l'estampe en tant qu'objet créé et fabriqué à partir des matières premières possède des dimensions physiques qui sont à prendre en compte dans l'analyse⁷⁴⁴. Il est important néanmoins d'avoir une certaine flexibilité dans l'usage de ces catégories. En effet, une estampe artistique entre dans la typologie que l'on définit du bien artistique appréhendé à partir de sa valeur d'usage :

[...] Un trait commun aux biens culturels dans le domaine des arts est qu'ils contiennent ou donnent naissance à des formes de valeur qui ne sont pas totalement exprimables et donc évaluables en termes monétaires. Vecteurs de messages symboliques pour ceux qui en bénéficient, ces biens représentent plus que des produits utilitaires en remplissant en plus des finalités communicationnelles. En d'autres termes, leur valeur symbolique l'emporte dans tous les cas sur leur valeur utilitaire (embellissement, démonstration sociale, réserve de valeur)⁷⁴⁵.

La souplesse d'usage de ces catégories mène à prendre en considération que l'estampe lithographique durant la période analysée est en cours de vérification à travers une étude et analyse développée de ses caractéristiques par les hautes instances de l'art ; cette démarche ayant pour objectif d'appréhender ses valeurs en tant qu'œuvre d'art par rapport aux méthodes traditionnelles de gravure. Ces aspects font que dans le contexte européen, le peu d'acquéreurs d'estampes lithographiques se justifie par leur caractère d'art d'avant-garde pour certains travaux, notamment ceux produits par des artistes en lien avec les beaux-arts⁷⁴⁶. Cela dit, les pratiques de la lithographie à ses débuts ne peuvent pas être cantonnées uniquement aux arts « populaires » du fait qu'elle est vite remplacée par la gravure à bois de bout en tant que méthode de reproduction d'une imagerie populaire et bon marché⁷⁴⁷. Il convient tout de même de ne pas occulter cet aspect d'œuvre d'art mise à disposition d'un groupe plus élargi d'acquéreurs dans l'analyse globale du phénomène lithographique lors de l'invention du procédé, notamment dans le contexte des sociétés extra-européennes. Dans celles-ci, notamment en Amérique latine, elle est créée, fabriquée et circule dans nombreux des circuits du marché de l'art, ceux plus « érudit » mais principalement ceux populaires⁷⁴⁸.

Ces questions autour de la place de la lithographie en tant qu'œuvre d'art sur le marché européen, mais aussi parmi ceux des sociétés extra-européennes, qui présentent des particularités qui leur sont intrinsèques, se doivent d'être interrogées dans l'analyse des estampes. Le but étant d'éviter la projection sur ces œuvres de valeurs symboliques que ces objets artistiques ont aujourd'hui dans les collections d'estampes. En ce sens, cette dimension symbolique de l'estampe artistique originale, c'est-à-dire une œuvre créée

⁷⁴³ Il y a une idée hiérarchique sous-jacente à cette typologie qui demande un ample débat sur la conception du produit culturel comme non utilitaire au lien social qui ne sera pas discutée en profondeur ici, voir à ce sujet François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁴⁴ Pour la distinction entre biens matériels et immatériels, voir Peter Hill, « Tangibles, Intangibles and Services : A New Taxonomy for the Classification of Output », *CSLS Conference on Service Sector Productivity and the Productivity Paradox*, Ottawa, 11 et 12 avril 1997, cité par François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *ibidem*.

⁷⁴⁵ François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *ibidem*, p. 32.

⁷⁴⁶ Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », traduit de l'anglais par Pierre Camus, *Études photographiques*, n. 9, [En ligne], 9, 2001, p. 4.

⁷⁴⁷ « [...] Il faut donc constater qu'à ses débuts, la lithographie était un art d'avant-garde et nullement un art populaire. [...] ce n'est pas la lithographie mais la gravure sur bois (xylographie) qui a permis un vaste accroissement de la diffusion d'images à moindre coût par l'intermédiaire des périodiques illustrés, publications qui prirent leur essor en France dans les années 1830. » *Ibidem*, pp. 4-5.

⁷⁴⁸ Voir Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1997 [1^{re} éd. de 1992].

d'emblée pour devenir une estampe, est changeante, à l'instar de l'autre production artistique majeure créée au XIX^e siècle, la photographie. Cette condition est en grande partie le résultat des questions autour de la reproductibilité de l'œuvre d'art, dont l'intensification représentée par l'invention de la lithographie et renforcée par la suite par les procédés photomécaniques, amorce le débat qui interroge la valeur de l'œuvre d'art fondée sur le concept d'unicité⁷⁴⁹.

Les termes de marché, d'industrie et des biens considérés comme une marchandise s'attachent à la sphère disciplinaire de l'économie, ce qui demande une précision sur l'usage de ces termes, de même que celle de l'horizon théorique déployé. Tout d'abord, il convient de souligner que ces termes, chapeautés par celui d'économie visuelle (*cf. infra*) concernent l'ensemble de la société, étant donné qu'il s'agit d'observer les relations entretenues par des individus avec des objets⁷⁵⁰. En partant de cette conception, l'économie se fonde sur une forme de médiation par laquelle les individus confèrent des valeurs spécifiques et diverses à des objets. L'économie n'est donc pas la fin en soi, mais plutôt un angle d'observation des liens entre les individus et les objets, les objets entre eux, les rapports des individus envers d'autres⁷⁵¹. Il peut paraître à première vue que cette perspective est techniquement un « outil universel, mais neutre et rationnel⁷⁵² ». C'est donc à ce moment qu'il convient de soulever⁷⁵³ les spécificités sociales et politiques des sociétés où des individus en considèrent d'autres comme des marchandises, tel est le cas des sociétés esclavagistes aux Amériques. L'idée de médiation s'efface au profit d'une mise à égalité des objets par rapport à certains individus, ce qui rend impossible un échange fondé sur la réciprocité tel que cette idée d'« outil neutre et rationnel » l'évoque.

Ce qui nous intéresse n'est pas pour autant de définir les différentes et multiples perspectives théoriques et approches de l'économie de la culture et des arts, mais plutôt de recourir à l'analyse économique comme un outil méthodologique. L'usage des apports analytiques de l'économie permet l'appréhension de la structure du marché de l'estampe artistique à Rio de Janeiro, à partir des stratégies employées par les acteurs de ce marché ainsi que les modalités de fonctionnement des échanges divers que l'on peut vérifier. Les interrogations posées à ce titre ont d'abord pour objectif d'insérer l'estampe artistique dans les dynamiques commerciales et économiques de cette société dans le cadre d'une économie de l'art populaire, en partant de l'idée que :

L'économie de l'art et de la culture [...] explique comment l'art et la culture fonctionnent à l'intérieur de l'économie générale. [...] Nous effectuons des recherches au sein du secteur de l'art et de la culture pratiquement de la même manière que les économistes peuvent analyser le secteur de l'acier, de la nourriture ou des soins de santé : nous regardons d'abord la croissance du secteur, puis nous examinons la consommation, la production, le

⁷⁴⁹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2018 [à partir de la 4^e éd. de 1955]. Pour une discussion détaillée sur les positions de Benjamin et des lecteurs, notamment sur la photographie, voir Paul Mattick Jr., « Mechanical Reproduction in the Age of Art », *Theory, Culture and Society*, vol. 10, [En ligne], 1993, pp. 124-147.

⁷⁵⁰ François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁵¹ Philippe Kourilsky, *Le Temps de l'altruisme*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 137, cité par François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *ibidem*.

⁷⁵² François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *ibidem*.

⁷⁵³ *Ibidem*.

fonctionnement des marchés de l'art, les problèmes financiers de l'industrie, et le rôle important des politiques publiques⁷⁵⁴.

Cette prise de position théorique et méthodologique est le résultat de cette compréhension de la matérialité des estampes. En revanche, en tant qu'objets artistiques, elles possèdent également des dimensions symboliques, ce qui demande l'apport de différents domaines disciplinaires dans l'analyse⁷⁵⁵. L'approche pluridisciplinaire de l'estampe se justifie par les aspects industriels, commerciaux et artistiques qui sont fortement mis en avant dans le recours à la technique lithographique à cette époque. Étant donné que l'on se concentre sur l'estampe artistique, cela demande également une approche plus développée sur la façon dont cet objet artistique est étroitement lié à la production et à la diffusion de la culture⁷⁵⁶. Ainsi, ces aspects multiples sont rassemblés pour l'analyse économique et culturelle du marché de l'estampe artistique à Rio de Janeiro entre 1830 et 1850, avec une focalisation particulière sur le rôle des ateliers lithographiques dans l'émergence de cette économie visuelle⁷⁵⁷.

L'étude déployée dans ce chapitre se fonde sur le démarrage des activités lithographiques sur la place commerciale de Rio de Janeiro avec un focus sur la décennie 1840. Deux raisons majeures expliquent cette limite temporelle : premièrement, il s'agit du moment d'affirmation et de consolidation de Briggs comme lithographe ; deuxièmement, les données sur lesquelles on appuie notre analyse sont plus stables à cette période. À ce sujet, l'analyse du marché, des prix, des caractéristiques et des formes de l'estampe produite et commercialisée à Rio de Janeiro ainsi que l'étude des stratégies de vente se développent à partir des données récoltées dans la presse de la ville pour les deux décennies, de 1830 à 1849. Le choix de recourir aux annonces commerciales et aux données parues sur la presse s'impose par la difficulté d'accéder⁷⁵⁸ aux documents produits par les administrations municipales ou d'autres sources sur ce type de produit culturel.

L'objectif capital de l'analyse proposée dans ce chapitre est de revenir à une idée commune à propos des milieux de l'estampe brésilienne de la première moitié du XIX^e siècle qui est celle de la consommation exclusive de ces biens artistiques par des groupes sociaux appartenant aux classes économiques les plus hautes de cette société⁷⁵⁹. D'autres travaux sur l'estampe brésilienne ont déjà pointé l'aspect populaire de la lithographie brésilienne entre les années 1830 et 1860⁷⁶⁰. Notre démarche se développe

⁷⁵⁴ James Heilbrun, Charles M. Gray, *The economics of Art and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, cité et traduit par François Mairesse, Fabrice Rochelandet, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁷⁵⁵ Voir à ce sujet Ruth Towse, *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

⁷⁵⁶ Sur ces questions, voir Françoise Benhamou, *L'Économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2017 (1^{re} éd. de 1996).

⁷⁵⁷ Pour l'approche méthodologique retenue, voir François Mairesse, Fabrice Rochelandet, « Méthodes et sources », *op. cit.*, pp. 23-26.

⁷⁵⁸ Les différents documents liés à l'installation des ateliers de lithographie et de gravure à Rio de Janeiro se trouvent éparpillés dans les diverses archives de la ville et n'ont pas bénéficié d'une systématisation selon une logique archivistique de rassemblement de ces documents. Notre recherche sur place, très brève en raison des conditions matérielles pour la réalisation de la thèse, n'a pas rendu possible ce travail de fond sur la documentation municipale sur les ateliers. Nous suivons donc la tendance vérifiée sur plusieurs travaux sur l'estampe brésilienne qui est l'observation sur la presse de l'installation des lithographes et des ateliers dans la ville. Ce type de recherche, y compris la nôtre, met en avant toutefois la nécessité d'organiser selon une logique administrative ces documents concernant la gestion municipale de ce type d'atelier, une démarche qui restera à faire ultérieurement.

⁷⁵⁹ Celeste Zenha, « O negócio das "vistas do Rio de Janeiro": imagens da cidade imperial e da escravidão », *Estudos Históricos*, n. 34, Rio de Janeiro, 2004.

⁷⁶⁰ Renata Santos, *A Imagem gravada...*, *op. cit.*, pp. 60; 88

en apportant des éléments matériels et économiques à ce constat d'élargissement de l'accès à l'objet artistique dans cette société. C'est pourquoi, notre étude dialogue avec une autre qui porte sur le marché des vues urbaines à Rio de Janeiro. Malgré l'importance de l'analyse de Celeste Zenha sur l'étude du marché de l'estampe dans cette ville, qui a servi sur plusieurs dimensions de modèle à ce chapitre, certains arguments et faits présentés méritent une lecture de révision. L'une des perspectives tenues par la chercheuse permet de cristalliser⁷⁶¹ en quelque sorte cette idée d'une consommation d'estampes par des élites (blanches) et des voyageurs étrangers, principalement d'origine européenne. Notre étude revient donc sur cette conception du marché de l'estampe brésilienne dans la première moitié du XIX^e siècle en proposant un modèle renouvelé d'appréhension des dynamiques diverses autour de la lithographie brésilienne à cette période.

5.1 Une brève histoire de la lithographie dans le monde culturel atlantique

Qu'en est-il des apports nouveaux de la lithographie en relation avec les autres méthodes traditionnelles de gravure ? La lithographie (du grec, *lithos* : pierre) est un procédé qui, par le biais d'une réaction chimique reposant sur le principe de répulsion de l'eau et de la graisse, permet l'impression de tout type d'image⁷⁶². Il s'agit d'un type impression à plat (planographique)⁷⁶³. Cette technique fut inventée en 1798⁷⁶⁴ par Aloïs Senefelder qui cherchait depuis 1796 un moyen d'imprimer lui-même ses partitions de musique de façon plus économique et moins fastidieuse par rapport à la gravure sur cuivre⁷⁶⁵. Le procédé consiste en la création d'une image (un dessin, une aquarelle, entre autres) qui est transposée sur la pierre⁷⁶⁶ (la matrice) pour ensuite être imprimée sur un autre support (l'estampe). L'impression se fait à travers les réactions chimiques et abrasives des différents éléments sur la pierre dite lithographique⁷⁶⁷. La réalisation d'une

⁷⁶¹ Tadeu Chiarelli propose une interprétation similaire, cf. le chapitre II, sous partie 2.1 sur les arts mineurs. Tadeu Chiarelli, « História da arte/História da fotografia no Brasil – Século XIX: algumas considerações », *op. cit.*, p. 82.

⁷⁶² Domenico Porzio, « De son invention et de son évolution technique », *Connaître et choisir la lithographie*, sous l'organisation de Jean Adhémar *et al.*, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁶³ Jusqu'à l'invention de la lithographie, les techniques de gravure étaient soit en relief, comme la gravure sur bois, soit en creux, comme la taille-douce. À proprement parler, la lithographie ne devrait pas être tout à fait considérée comme une méthode de « gravure », étant donné qu'il n'y a pas de technique ni d'incision ni de creusement dans la production de la matrice, mais plutôt l'estampage. Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra...*, *op. cit.*, p. 35. Gervaise Browsers, « La Lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques », *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n. 40, [En ligne], éditions de la Sorbonne, 2015, p. 187.

⁷⁶⁴ Les récents travaux mettent en évidence plusieurs autres procédés similaires et très proches de l'impression lithographique qui faisaient l'objet de tests sur l'impression chimique à plat à la même époque. La date exacte de l'invention est également difficile à déterminer précisément. Senefelder commence probablement les tests en 1796, on retient la date renseignée dans la version allemande de son traité, le premier à décrire le procédé. Jorge Sousa, *La Mémoire lithographique*, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁶⁶ Certains artistes lithographes travaillent directement sur la pierre, ce qui reste néanmoins rare pour la période analysée.

⁷⁶⁷ Il s'agit d'une pierre calcaire non poreuse qui, tout au long du XIX^e siècle, est importée des carrières de la Bavière, notamment de la région de Munich. Celles-ci sont considérées de meilleure qualité, car de grain fin et, lorsque mouillées, elles sèchent plus rapidement. La pierre doit être lisse et sans fissure afin de garantir la stabilité de l'impression. La nature chimique du procédé fait que le lithographe doit à tout moment contrôler la stabilité de la pierre tout au long de l'impression. Cf. Musée d'Arts décoratifs (MAD-Paris), « La Lithographie : un procédé d'impression à plat », [En ligne], s. a.

estampe comporte plusieurs étapes : la préparation de la pierre à travers son ponçage ; le dessin sur celle-ci avec une encre ou un crayon gras : le crayon lithographique ; la dépose d'une solution de gomme arabique diluée dans l'acide nitrique sur les parties non dessinées ; l'essuyage de la pierre ; ensuite, une couche de solution de gomme neutre est déposée sur la pierre. L'action grasse du crayon lithographique sur le calcaire entraîne une réaction chimique qui ouvre les pores de la pierre permettant à l'acide de fixer la gomme neutre qui retient l'eau. Une pellicule adhère sur les zones dessinées en délimitant les espaces blancs. La pierre devient mate sur les zones vides et brillante sur celles dessinées. Pour imprimer le dessin, on passe un rouleau encre sur la pierre et on la presse sur une feuille en papier⁷⁶⁸.

L'histoire de la technique de la lithographie montre six périodes dans son invention par Senefelder jusqu'à son achèvement technique, aux environs des années 1840⁷⁶⁹. De façon succincte, les deux premières phases du procédé (1787-1810) indiquent les essais d'impression chimique jusqu'à la fondation des premiers ateliers en Allemagne, le lieu d'invention, ainsi qu'en Angleterre et en France. Entre les années 1810 et 1830, il s'agit de la période des expérimentations techniques et artistiques diverses notamment en ce qui concerne l'impression d'images en couleurs⁷⁷⁰. Cette deuxième phase indique également l'émergence de certains genres visuels/artistiques associés étroitement à la lithographie. Deux villes européennes, Londres et Paris, deviennent les capitales du procédé. L'apogée de la technique correspond aux trois dernières phases. Dans celles-ci, notamment à partir des années 1820, le rôle joué par les artistes, lithographes et imprimeurs présents dans ces deux villes est capital pour le développement technique du procédé, notamment en ce qui concerne le passage d'un usage de la lithographie comme moyen de reproduction à celui d'expression artistique originale⁷⁷¹. En 1837, la chromolithographie est inventée par le lithographe français, Godefroy Engelmann (Mulhouse, 1788-839), l'un des grands noms autour de l'avancée technique du procédé.

Les atouts de la fabrication d'une estampe lithographique par rapport aux autres méthodes de gravure sur bois ou sur cuivre concernent deux facteurs importants : la rapidité dans l'exécution du travail et une plus grande facilité technique. Ce dernier aspect est relatif au fait que la réalisation de l'estampe consiste à reporter un dessin sur la pierre. Cela rend la lithographie accessible à tous types de dessinateurs et artistes, car au contraire de la gravure au burin, par exemple, elle n'exige pas un savoir-faire très développé du procédé technique. Ce fait n'a pas pour autant empêché une certaine spécialisation des ouvriers lithographes dans l'une ou l'autre étape de la fabrication (*fig. 16*)⁷⁷². Même si c'était déjà le cas des gravures, la spécialisation dans la production lithographique prend alors une tournure fondée sur une division du travail menant à une plus grande rapidité d'exécution et à la diminution du coût de la production. Ces aspects

⁷⁶⁸ Cf. Musées Occitanie, « La lithographie », *L'Encyclopédie*. Jorge Sousa, *La Mémoire lithographique*, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁶⁹ Wilhelm Weber, *L'Histoire de la Lithographie*, Paris, Somogy, 1967, cité par Jorge Sousa, *ibidem*, pp. 19-20.

⁷⁷⁰ Les questions d'usage des couleurs et le perfectionnement des estampes colorées furent toujours un souci majeur du développement technique de la lithographie, voir Michaël Twyman, *A history of chromolithography: Printed colour for all*, London, British Library, Oak Knoll Press, 2013.

⁷⁷¹ Wilhelm Weber, *ibidem*, cité par Jorge Sousa, *ibidem*, p. 20. Karen F. Beall, *op. cit.*, p. 196. Michaël Twyman, *Lithography, 1800-1850: The Technics of Drawing on Stone in England and France and Their Application in Works of Topography*, Londres, New York, Oxford University Press, 2001.

⁷⁷² Victor Adam, Charles Villemin (lith.), *Intérieur de l'imprimerie lithographique Lemercier*, ca. 1846, img. 33,7 × 42,6 cm, fl. 45,7 × 56,8 cm, lithographie, Paris, Lemercier & Cie, localisation et version numérique MET.

sont en rapport étroit avec la marchandisation de l'estampe, ce qui conféra à la lithographie, à ses débuts, le potentiel de répondre à une demande d'images à une échelle industrielle, comme énoncé auparavant.

L'estampe réalisée par Charles Villemain d'après le dessin de Victor Adam met en représentation cette idée d'organisation du travail dans l'une des plus grandes, voire la plus importante, imprimeries lithographiques, celle de Joseph Lemercier (Paris, 1803-1887)⁷⁷³. Dans la composition, on voit trois niveaux qui symbolisent les différentes activités au sein de l'imprimerie. Au premier plan, on a les probables clients et visiteurs des locaux (voir le personnage qui regarde avec attention la presse), dont les traits physiologiques précis mettent avec toute probabilité en avant des personnes connues des milieux graphiques ; au centre, il y a Lemercier lui-même qui discute avec une cliente, dont l'enfant tient une feuille avec une image imprimée, mettant en avant le potentiel pédagogique du procédé. Au milieu, on a tous les ouvriers responsables des activités plus mécaniques de l'impression : le ponçage, l'encrage et l'impression même. Le nombre de presses et de pierres lithographiques représentées ainsi que d'ouvriers met en avant l'importance matérielle de cette imprimerie, sa richesse résulte de la diversité de son offre. Effectivement, en 1852, Lemercier possédait quatre-vingts presses et plus de cent quatre-vingts ouvriers⁷⁷⁴. Sur les côtés, on voit les artistes lithographes qui travaillent sur les matrices. La présence d'autres objets artistiques et culturels, tels que les peintures, une sculpture et des livres divers symbolisent la nature artistique potentielle de ce travail. Cet aspect artistique est d'ailleurs une source de hiérarchisation des lithographes, ceux responsables de la réalisation des matrices se situent à un niveau supérieur aux autres, qui fabriquent à large échelle les estampes. Cette estampe met en lumière un ton d'efficacité et d'organisation dans l'alignement des objets (les machines, les presses et les pierres) et les personnages qui les entourent, tous à peu près mis au même niveau.

Dans la facette sociale du procédé, la lithographie constitue un phénomène urbain dans la mesure où le développement de la technique est étroitement associé aux réseaux artisanaux et artistiques dans les villes. À ses débuts, il s'agit de quatre villes : Offenbach et Berlin, dans lesquelles les premiers ateliers de lithographie voient le jour ; le troisième atelier est ouvert à Londres en 1800 (les brevets d'exploitation du procédé en Grande-Bretagne datent de 1801) et enfin, le quatrième atelier ouvre à Paris en 1801, dont le brevet d'exploitation date de 1802⁷⁷⁵. Trois villes jouèrent un rôle majeur dans le développement technique de la lithographie : Munich qui resta un lieu important de formation tout au long de la première moitié du XIX^e siècle, Londres et Paris. Dans ces deux villes, les essais techniques et la présence des artistes de différents horizons eurent une importance capitale pour le déploiement du procédé d'abord en Europe et ensuite aux Amériques. Chacune de ces villes occupait une place spécifique dans le développement technique. L'ouverture des ateliers lithographiques se déploya très rapidement dans d'autres villes européennes : Milan (1807), Prague et Rome (1810), Madrid et Barcelone (1816), Moscou (1818)⁷⁷⁶.

⁷⁷³ Issu d'un milieu modeste, Lemercier se forme auprès de Knecht dans l'imprimerie fondée par Senefelder à Paris. En 1828, il achète un brevet et fonde sa propre imprimerie qui deviendra la plus grande des imprimeries françaises. Cf. Corinne Bouquin, Élisabeth Parinet, « LEMERCIER Rose, Joseph », *Dictionnaire des imprimeurs lithographes du XIX^e siècle*, [En ligne], Éditions en ligne de l'École des chartes, 2014.

⁷⁷⁴ *Ibidem*. Sur l'imprimerie Lemercier, voir Corinne Bouquin, *Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIX^e siècle, l'imprimerie Lemercier (1803-1901)*, thèse de doctorat, Histoire de l'art, Paris, Université de la Sorbonne, 1993.

⁷⁷⁵ Karen F. Beall, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.



Figure 16 – Victor Adam, Charles Villemin (lith.), Intérieur de l'imprimerie lithographique Lemercier, ca. 1846

L'arrivée de la lithographie dans le monde lusophone a pour marqueur temporel la première référence au terme en 1819 dans l'article de Cândido José Xavier dans les *Anais das Ciências, das Artes e das Letras*. Celui-ci est un périodique publié à Paris entre 1818 et 1822 par deux exilés portugais Solano Constâncio et Cândido Xavier. Ce dernier fut accusé de collaborer avec l'armée française lors de la troisième invasion napoléonienne au Portugal (1810)⁷⁷⁷. Après sa visite de *L'Exposition des produits de l'industrie nationale à Paris*, en 1819, Xavier écrivit six articles sur les nouveautés industrielles, scientifiques et artistiques, notamment sur la lithographie⁷⁷⁸. L'ancêtre des expositions universelles, la première exposition de l'industrie française date de 1798. Ces événements se déroulent à partir de l'exposition des nouveautés en matière de techniques variées dont l'objectif est d'« offrir un panorama des productions des diverses branches de l'industrie dans un but d'émulation⁷⁷⁹ », notamment dans un contexte de forte rivalité industrielle avec la Grande-Bretagne. Effectivement, lors de l'exposition de 1819, un chapitre est dédié aux trouvailles des pierres lithographiques aux alentours de Gap qui pourrait concurrencer la carrière de la Bavière, et couvrir les besoins des ateliers français. La lithographie apparaît comme la technique industrielle et artistique en vogue, dont le développement est à surveiller et à accompagner :

Depuis la découverte de la lithographie, que beaucoup de personnes appellent la fille aînée de la gravure, ces pierres sont devenues l'objet de recherches et de spéculations particulières ; on en a trouvé dans plusieurs départements, et nous avons cessé d'être tributaires de l'étranger. L'art de la lithographie exige un mémoire très circonstancié que nous promettons de donner à nos lecteurs ; nous y ferons connaître tous les procédés en usage [...] et nous entrerons dans tous les détails nécessaires pour faire bien concevoir cet art nouveau⁷⁸⁰.

La mention à la lithographie dans le périodique portugais s'intègre dans un réseau de publications d'exilés lusophones, notamment le *Correio Braziliense*, publié à Londres entre 1808 et 1820 par Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça, considéré comme le premier journaliste brésilien. Certains articles étaient d'ailleurs partagés entre ces journaux lusophones. En revenant à la lithographie, l'insertion du thème par Cândido Xavier concerne des perspectives pour la modernisation de l'industrie portugaise :

[...] único recurso que lhes resta [aos portuguesas] para se oporem à decadência que sensivelmente ameaça o seu comércio, e para tentarem eficazmente restituir-lhe de novo o equilíbrio que as outras nações em tempos mais felizes com tão grande custo estabelecerão em favor delas, e que hoje tem conseguido totalmente destruir em prejuízo nosso⁷⁸¹.

⁷⁷⁷ Voir Francisco Fortunato de Queirós, *Anais das Ciências, das Artes e das Letras (Paris, 1818-1822)*, 1^{re} partie, Porto, Centro de História da Universidade do Porto, 1983.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁷⁹ Anne Dion-Tenenbaum, *Un âge d'or des arts décoratifs*, catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1991, p. 116.

⁷⁸⁰ Louis-Sébastien Le Normand, *Exposition nationale, Description des expositions des produits de l'industrie française, faites à Paris depuis leur origine jusqu'à celle de 1819 inclusivement ; renfermant les noms et les adresses de tous les exposants tant nationaux qu'étrangers, servant d'introduction aux Annales de l'industrie nationale et étrangère*, Paris, Bachelier, 1824, pp. 303-304. Disponible sur : <http://cnum.cnam.fr/redir?8XAE9>.

⁷⁸¹ Nous traduisons toutes les citations en portugais. Nous actualisons l'orthographe et gardons la syntaxe et l'emploi des majuscules. « La seule ressource qui leur reste [aux Portugais] pour s'opposer à la décadence qui menace considérablement leur commerce, et pour essayer efficacement de rétablir à l'équilibre avec d'autres nations, en des temps plus heureux et à un coût si élevé, établiront en leur faveur, et qu'aujourd'hui on a réussi à détruire complètement à notre détriment. » Cândido José Xavier, *Anais das Ciências, das Artes e das Letras*, tome VI, 1^{re} partie, 1821, p. 137, cité par Francisco Fortunato de Queirós, *ibidem*, p. 57.

Le premier atelier n'ouvrit à Lisbonne qu'en 1824 par décret du 11 septembre dans lequel le roi d. João VI ordonne l'installation de l'*Oficina Régia Litógrafica* (atelier royal de lithographie)⁷⁸².

Dans cette brève incursion sur l'expansion de la lithographie dans les capitales européennes, on voit une certaine spécialisation du travail lithographique dans les trois lieux emblématiques autour de l'émergence du procédé. En effet, Munich resta attachée au développement de la lithographie comme moyen de reproduction commercial des images et d'autres types de documents quotidiens ; Londres développa assez rapidement des usages industriels de la lithographie, rapidement remplacée par la gravure du type « bois de bout » plus économique⁷⁸³. Par ailleurs, la lithographie britannique se déploya comme moyen de production massif d'une imagerie populaire (livres illustrés pour enfants, manuels d'illustrations botaniques et jardinage, les *sketches books*) ainsi que pour son côté artistique, par la réalisation des estampes topographiques, en substituant la longue tradition des aquatintes par la technique de la lithographie. Paris, capitale européenne des beaux-arts, fut l'épicentre de la lithographie artistique la plus diversifiée : de la lithographie sociale (la presse illustrée et la caricature) aux premiers essais d'une lithographie artistique originale.

5.1.1 La lithographie aux Amériques

La lithographie arrive aux Amériques assez rapidement dans les années 1820 après les premières étapes du procédé en Europe. À cette période, l'Europe est l'épicentre tant en ce qui concerne les aspects techniques, notamment comme lieu majeur de formation, que pour l'élaboration des modèles de représentation, cela durant une grande partie du XIX^e siècle⁷⁸⁴. Cette centralité de l'Europe fait que la mise en place de la technique dans les sociétés américaines est l'affaire de lithographes européens qui s'installent sur le continent et démarrent leur activité dans les milieux graphiques plus ou moins développés. Il serait très difficile de faire le tour de l'implantation de la lithographie dans la plupart des sociétés américaines, notamment en Amérique latine, qui présentent des niveaux très hétéroclites en ce qui concerne les milieux des arts graphiques. C'est pourquoi, on aborde l'arrivée de la lithographie sur le continent à partir de l'analyse succincte de trois milieux graphiques : la côte est des États-Unis, notamment les villes de Boston, Philadelphia et New York qui constituent les premiers centres lithographiques du pays⁷⁸⁵, Buenos Ayres et Rio de Janeiro. Les deux villes sud-américaines montrent un dynamisme partagé dans la création d'une culture visuelle régionale⁷⁸⁶.

Bien que les trois villes américaines montrent la mise en place des premiers ateliers lithographiques à la même période : Rio de Janeiro et Boston (1825) et Buenos Ayres (1827), les contextes du développement de la lithographie dans ces espaces sont

⁷⁸² Alice Jorge, Maria Gabriel, *Técnicas da Gravura Artística. Xilogravura, Linóleo, Calcografia, Litografia*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000 [1^{re} éd. de 1986], pp. 127-128.

⁷⁸³ Karen F. Beall, *op. cit.*, pp. 196-197.

⁷⁸⁴ Peter C. Marzio, « Lithography as a Democratic Art: A Reappraisal », *Leonardo*, vol. 4, n. 1, [En ligne], 1971, p. 37.

⁷⁸⁵ 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, ns. 2/3, [En ligne], 2014, p. 125.

⁷⁸⁶ Ces questions sont évoquées dans le chapitre VI. Voir l'étude comparative, Carla C. Francisco, « La figure visuelle du travailleur citadin noir dans le *Costumbrismo* argentin et brésilien des années 1830 », *Cahiers d'études romanes*, n. 43, Aix-en-Provence, PUP, à paraître en 2022.

relativement distincts. Aux États-Unis, la lithographie arrive dès les débuts dans le cadre d'une activité économique ayant le potentiel industriel et commercial évoqué auparavant. L'atelier de William et John Pendleton (1825-1838)⁷⁸⁷, ce dernier étudia le métier en France, est voué à la pratique de l'estampe commerciale et artistique, notamment en employant le plus célèbre lithographe des débuts de la lithographie américaine, Nathaniel Currier⁷⁸⁸ (Roxbury, MA, 1813 – Amesbury, MA, 1888). Le cas argentin est relativement similaire, étant donné que le premier atelier⁷⁸⁹, *Bâcle y Cia*, est à l'initiative privée du lithographe suisse César Hipólito Bâcle (Versoix, 1794 – Buenos Ayres, 1838) et de son épouse, l'artiste peintre Adrienne Pauline Macaire (Genève, 1796 – 1855) qui réalisait les dessins destinés à la fabrication des matrices. Toutefois, à partir de 1829, l'établissement devient la *Litografía del Estado*, ce qui par ailleurs leur posa des problèmes dans les années 1830 avec le gouvernement de Rosas⁷⁹⁰.

La lithographie brésilienne est en revanche dès les débuts une initiative de l'État à l'instar de l'arrivée de la technique au Portugal une année auparavant. D'une façon générale, les arts graphiques dans le monde lusophone eurent un développement étroitement associé au domaine de la typographie, fortement contrôlé par les autorités royales⁷⁹¹. Le premier atelier lithographique est en fait inauguré en 1825 dans les Archives militaires, annexées à l'Académie militaire à Rio de Janeiro. L'arrivée de la technique dans l'Empire du Brésil s'intègre à deux démarches politiques de D. Pedro I : l'une de consolider son image d'unificateur de l'Empire, notamment à partir d'une politique visuelle fondée sur la réalisation des documents cartographiques représentant l'immense territoire brésilien et l'élaboration des portraits officiels à l'effigie de l'empereur ; l'autre démarche se fonde dans les actions pour la reconnaissance de l'indépendance brésilienne par les États européens, structurée justement sur l'idée de la modernité civilisatrice de l'Empire aux formes européennes mais implanté sur le territoire américain⁷⁹². D. Pedro I engage le Suisse Johann Jacob Steinmann (Bâle, 1800-1844), apprenti dans l'atelier de Engelmann en 1821, pour non seulement tenir l'atelier militaire, mais également former les premiers lithographes de l'Empire à l'Académie militaire⁷⁹³. On devra attendre les débuts des années 1830 pour voir les premiers ateliers lithographiques indépendants ouvrir à Rio de Janeiro.

⁷⁸⁷ On se réfère à l'ouverture d'un atelier, la première lithographie réalisée aux États-Unis date de 1819. Erika Piola, *op. cit.*

⁷⁸⁸ Peter C. Marzio, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁸⁹ Les premières lithographies réalisées en Argentine sont l'œuvre du voyageur et géographe français Jean-Baptiste Douville (Hambye, 1794 - Rio de Janeiro, 1837) dans la presse portable disponible dans l'imprimerie de l'État. Voir Bonifacio del Carril, Préface, J.-B. Douville, *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*, Buenos Ayres, Emecé, 1984.

⁷⁹⁰ Sandra M. Szir, « El fabricante de imágenes. César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838) », in Fabio Eduardo Ares (org.), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires: 1780-1940*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018, pp. 105-108.

⁷⁹¹ L'essor de la gravure portugaise : l'érudite au cuivre et celle populaire au bois, est vérifiable aux alentours de 1720 avec la fondation de l'Académie royale d'Histoire portugaise. Dans ce contexte, la gravure est associée à l'illustration des ouvrages publiés dans les cadres académiques. La création de la *Tipografia calcográfica, tipoplástica e literária do Arco do Cego*, connue communément comme la *Casa do Arco do Cego*, mène à un renouvellement considérable des arts et du domaine graphiques portugais. Les activités de la *Casa do Arco do Cego* cessèrent en 1801 avec l'incorporation de sa structure à la presse royale de Lisbonne, fondée par le Marquis de Pombal en 1768. Renata Santos, *op. cit.*, pp. 25-8.

⁷⁹² *Ibidem*, pp. 47-50.

⁷⁹³ L'artiste français Armand Julien Pallière assura les premiers travaux lithographiques aux archives militaires, mais ce n'est qu'avec l'arrivée de Steinmann que l'on peut évoquer une mise en place systématique du procédé. Renata Santos, *ibidem*, p. 50.

La lithographie aux Amériques, d'après les exemples de ces trois milieux graphiques, se développe à partir de l'idée de l'élargissement de l'accès à l'image et à l'imprimé. Dans une démarche très explicite, telle que les références trouvées dans la presse américaine de la période l'indiquent : la lithographie comme un « art pour tous », notamment avant la guerre civile⁷⁹⁴ ou d'une forme plus implicite dans les sociétés sud-américaines. Dans celles-ci, la « popularisation » de la lithographie passait surtout par le développement des thèmes de représentation *costumbristas* en développant des supports qui étaient plus accessibles du point de vue économique, comme on le verra dans l'étude du marché de l'estampe à Rio de Janeiro.

Malgré les différences qui structurent les trois espaces de la lithographie américaine, notamment l'intérêt que la technique représentait pour la communauté scientifique aux États-Unis⁷⁹⁵, un autre point de contact entre la mise en place du procédé concerne la dimension politique et pédagogique de formation des classes urbaines, moyennes et populaires. C'est pourquoi la lithographie est dès les débuts fortement associée à l'émergence d'une presse illustrée, même si dans le cas de la presse brésilienne, le procédé est remplacé par la gravure au bois de bout à partir des années 1860. Si la dimension pédagogique est vérifiable également en Europe, on verra que dans les sociétés américaines, il s'agit d'établir un discours visuel qui aborde les thèmes développés sur les façons de se comporter et de se tenir, notamment dans l'espace public. La lithographie états-unienne se tourne rapidement vers un aspect commercial qui débouchera, durant la deuxième moitié du siècle, sur le développement accru du domaine de la publicité. Les lithographies, argentine et brésilienne, ont une forte tendance qui vise à représenter les scènes urbaines et les coutumes locales. La lithographie se constitue donc comme une forme de miroir de ces sociétés en transformation, notamment en ce qui touche à la construction des traits caractéristiques de leurs cultures urbaines. À partir de la deuxième moitié du siècle, les milieux graphiques américains vont s'élargir et se particulariser. Toutefois, sur les premières zones d'implantation, la forme de l'atelier est plutôt artisanale, avec un ou deux lithographes spécialisés et un nombre réduit d'ouvriers, avec une importation massive des matières premières et objets de l'Europe. Les États-Unis se démarqueraient assez rapidement en proposant un renouvellement technique et en fabriquant des presses lithographiques, ce qui contribue ainsi à l'émergence de nouvelles démarches techniques⁷⁹⁶. Le cas du Brésil montre que l'arrivée rapide des procédés photomécaniques à partir des années 1840, avec les premiers daguerréotypes, contribue à un élargissement du milieu. Ensuite, la gravure à bois de bout finit par accaparer le milieu des arts populaires à une époque qui dépasse les limites de cette recherche.

5.2 La lithographie : un médium technologique pour le renouvellement de l'objet artistique dans l'économie visuelle atlantique

À partir de ces constats autour des prédominances thématiques, techniques et commerciales autour de la lithographie européenne et aux Amériques au début du XIX^e siècle, les aspects commerciaux et industriels de la lithographie tels qu'évoqués auparavant se distinguent progressivement de la dimension artistique du procédé⁷⁹⁷. La

⁷⁹⁴ Peter C. Marzio, *op. cit.*

⁷⁹⁵ Erika Piola, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁹⁶ *Ibidem.*

⁷⁹⁷ Gervaise Browsers, « La Lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques », *op. cit.*, pp. 183-200.

lithographie artistique se subdivise à son tour en deux types : celle d'interprétation⁷⁹⁸, qui consiste à reproduire d'autres œuvres visuelles ; et la lithographie artistique originale, qui fournit des œuvres pensées d'emblée pour la fabrication d'estampes lithographiques. Lors des premiers usages de la lithographie comme moyen de copie et de reproduction des arts visuels, on constate un fondement idéologique dans cette pratique qui est celui de promouvoir l'art et la culture artistique à destination d'un public non éclairé⁷⁹⁹. Ce qui renforce l'une des fonctions sociales majeures de la lithographie au XIX^e siècle, celle d'éduquer le peuple par l'intermédiaire des images⁸⁰⁰. En effet,

[u]ne éducation qui pouvait d'emblée s'adresser à un public neuf, récemment éveillé à la conscience sociale et politique – c'est-à-dire toute la nouvelle bourgeoisie urbaine et provinciale, peu cultivée mais forte et enthousiaste – ou même à des classes illettrées dont seule l'image pouvait combler l'appétit idéologique⁸⁰¹.

Outre la dimension de la lithographie comme art d'avant-garde⁸⁰², que nous n'aborderons pas dans cette recherche, la fonction éducative de la lithographie, dans son aspect artistique, l'associe à un art bon marché, largement diffusé et vite perçu comme de mauvais goût. À titre d'exemple, la lithographie française des débuts du XIX^e siècle ne s'identifie pas à part entière à une classification qui serait celle d'un « art bourgeois », puisque les estampes sont encore meilleur marché que les gravures au burin, celles-ci jouissant du prestige en tant qu'œuvres de la « traditionnelle gravure française » parmi une classe sociale et économique intermédiaire. La lithographie, par le recours à certaines thématiques de représentation, est une affaire des classes les plus basses, d'une petite bourgeoisie constituée de fonctionnaires et de certaines classes de travailleurs plus techniques. Dans le contexte français, la lithographie de la première moitié du siècle jouit d'un franc succès parmi des militaires. En effet, après la chute de Napoléon, ceux-ci sont les grands consommateurs d'estampes lithographiques, d'où l'émergence du thème du soldat⁸⁰³.

La facette bâtarde de la lithographie artistique originale comme un art voué aux petites gens se fonde sur la prédominance des thèmes considérés comme vulgaires, le sentimentalisme primaire des scènes d'amour et de la famille, l'érotisme, l'imagerie moralisante, entre autres thèmes populaires⁸⁰⁴. La lithographie s'attache étroitement au développement de la presse, qui est l'un des supports premiers de diffusion des estampes, d'où l'émergence rapide des caricatures comme formes premières de la lithographie artistique originale⁸⁰⁵. Ces aspects font que la lithographie par son public, par ses thèmes et par les moyens de diffusion, a un fort fondement de dissidence politique :

Ces dessins rieurs, tracés rapidement pour réagir à l'actualité, n'aident pas ce procédé bon marché à conquérir ses lettres de noblesse : ils en donnent une

⁷⁹⁸ Voir Sophie Bobet-Mezzasalma, *La Lithographie d'après les peintres en France au XIX^e siècle : essai sur une histoire du goût, 1798-1913*, thèse de doctorat, Histoire de l'art, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2000.

⁷⁹⁹ Domenico Porzio, « De son invention et de son évolution technique », *op. cit.*, p. 33.

⁸⁰⁰ Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *op. cit.*, p. 207.

⁸⁰¹ *Ibidem*.

⁸⁰² Particulièrement en ce qui touche au travail innovant des artistes par le moyen de la lithographie qui constitue un apport majeur pour la réflexion des premiers inventeurs des procédés photomécaniques, voir Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.*

⁸⁰³ Gervaise Browsers, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁰⁴ Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *ibidem*, p. 208.

⁸⁰⁵ Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *ibidem*, p. 215.

image populaire, opposée à celle de la « grande gravure » qui se consacre à diffuser les tableaux du Salon⁸⁰⁶.

Cette perception de la lithographie, considérée comme art, certes, mais de mauvais goût et inconvenant, mène à s'interroger sur la façon dont la lithographie, en tant que forme artistique originale, s'adapta aux différents contextes de son développement, comme ceux exposés auparavant, notamment en Amérique latine. Le cas particulier de la lithographie brésilienne montre un dynamisme dans l'adaptation des tendances artistiques les plus diverses exprimées dans la lithographie européenne, notamment française. Toutefois, la lithographie aura moins la charge symbolique d'un art de mauvais goût dans les milieux artistiques de Rio de Janeiro, justement parce que les institutions de légitimation de l'art perçu comme érudit et plus noble se construisent simultanément à la mise en place de la lithographie. Bien que celle-ci se cantonne bien évidemment à un circuit artistique différent de celui des arts académiciens, la lithographie permet la création d'un réseau d'images matérielles⁸⁰⁷ qui circulent dans différents contextes, une situation relativement nouvelle dans cette société. C'est pourquoi, malgré son aspect populaire, la lithographie trouve tout de même une place d'envergure parmi les différents groupes sociaux, comme nous le verrons par la suite.

Du point de vue technique, la lithographie en tant qu'une méthode planographique ayant recours aux pratiques du dessin et de la peinture rend le procédé plus accessible aux artistes peintres et dessinateurs. Il en va de même pour l'usage des matériaux tels que les crayons et les peintures. Ces éléments qui touchent le processus d'élaboration de la matrice lithographique permettent donc une plus grande liberté d'expression⁸⁰⁸. Dans la lithographie, et au contraire des gravures traditionnelles, il n'y a pas l'usage d'une syntaxe particulière des lignes, ni le besoin d'une expertise en ce qui concerne l'incision ou le creusement du support⁸⁰⁹. Ces caractéristiques font que les artistes peuvent participer plus amplement au processus de reproduction de leur œuvre⁸¹⁰, parfois en faisant eux-mêmes les dessins sur la pierre, sans forcément avoir recours à l'intervention d'un tiers, ce qui reste néanmoins rare pour l'époque. La lithographie se présente donc comme une technique qui rend l'œuvre reproduite presque à l'identique de la création originale. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles le rôle clé joué par les lithographes est si facilement occulté dans les études des estampes.

En ce qui concerne le rendu de l'estampe, il est très similaire au dessin d'un crayon tendre sur un papier rugueux (à cause de la texture de la pierre). En effet, l'usage d'un crayon gras (ou tendre) permet la réalisation d'une riche palette des demi-tons (*fig. 17*)⁸¹¹, ce qui n'est pas possible avec les techniques de gravure traditionnelles. Ces techniques du dessin lithographique sont largement décrites dans les multiples manuels de lithographie publiés à l'époque, notamment le plus important traité de la lithographie anglaise et l'un des plus complets publiés durant la première moitié du XIX^e siècle⁸¹², *The*

⁸⁰⁶ Gervaise Browsers, *op. cit.*, p. 193.

⁸⁰⁷ Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁰⁸ Helena de Barros, *Em busca da aura : dinâmicas de construção da imagem impressa para a simulação do original*, mémoire de recherche, Design, Rio de Janeiro, Université de l'état de Rio de Janeiro, 2008, p. 77.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁸¹⁰ À titre d'exemple, Debret accompagne les lithographes de l'atelier Thierry Frères (successeurs de *Engelmann & Cie*) lors de la réalisation des matrices à partir de ses aquarelles, pour constituer son *Voyage Pittoresque*. Il semblerait que Debret lui-même ait été initié au procédé afin de comprendre davantage le processus d'estampage de son œuvre. Julio Bandeira ; Pedro Corrêa Lago, *Debret e o Brasil, obra completa*, *op. cit.*, p. 502.

⁸¹¹ Charles Joseph Hullmandel (del.), Rudolph Ackermann (imprimeur), « Planche II », in *The art of Drawing on Stone*, Londres, C. Hullmandel & R. Ackermann, 1824. Consulté sur archives.org.

⁸¹² Michael Twyman, *Lithography 1800-1850*, *op. cit.*, pp. 114-115.

Art of Drawing on Stone (1824), écrit et illustré par le lithographe anglais Charles Joseph Hullmandel (Londres, 1789-1850)⁸¹³. Hullmandel est l'un des plus grands noms de la lithographie anglaise de la première moitié du XIX^e siècle. Il ouvre son premier atelier à Londres en 1818 après avoir connu Senefelder en 1817 à Munich. Il resta célèbre pour développer plusieurs aspects techniques de la lithographie, notamment l'impression des estampes colorées et l'encre lithographique pour remplacer le crayon. Dans le manuel adressé aux lithographes, l'objectif d'instituer la particularité du dessin lithographique est posé de manière claire dès l'introduction :

Although the art of drawing upon stone may appear at first sight very simple and easy, from its similarity to the process of sketching on paper, yet a number of precautions are necessary to produce a drawing that will print well. It happens, very often, that a subject looks extremely satisfactory on the stone, and very different in the impressions⁸¹⁴ [...].

Dans l'introduction de son manuel, Hullmandel s'engage à défendre l'art auquel il est étroitement lié, notamment contre les accusations portées sur la lithographie qui serait un « *degrading art* ». En tant qu'artiste de formation, il s'interroge dans ce texte introductif sur les préceptes de l'art du dessin sur la pierre et sur les fondements des critiques à l'encontre de la lithographie : « It has also been strongly urged, that by making works of Art common, they are depreciated in value : but may not I ask, whether Homer, Plato, or Virgil, are the less esteemed, because any person can now afford to purchase their works?⁸¹⁵ » Toutefois, il est assez clair qu'il s'agit d'estampes d'un niveau supérieur, qu'il appelle l'art de la lithographie, plutôt que celles de qualité moindre, aux traits irréguliers, distribuées aux petites gens presque gratuitement dans les multiples ateliers londoniens, qui, selon lui, n'est d'ailleurs pas de la prérogative unique de la lithographie puisque : « Those who attack Lithography as the means of inundating the shops with bad specimens of art, forget that copper-plate has the power of spreading forth also a tolerable quantity of trash, many of which are of the lowest class, as several shops in London well evince⁸¹⁶. » Donc la question qui se pose dans la perspective de Hullmandel, outre l'aspect technique qu'il se propose de réparer avec son manuel, semble concerner également le sujet de représentation, puisque tout au long du texte, il met en avant la lithographie d'art de reproduction des grandes œuvres des arts européens.

⁸¹³ Cf. The British Museum, « Charles Joseph Hullmandel », [En ligne].

⁸¹⁴ Charles Joseph Hullmandel, *The art of Drawing on Stone*, op. cit., p. i.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. iv.

⁸¹⁶ *Ibidem*, pp. iv-v.

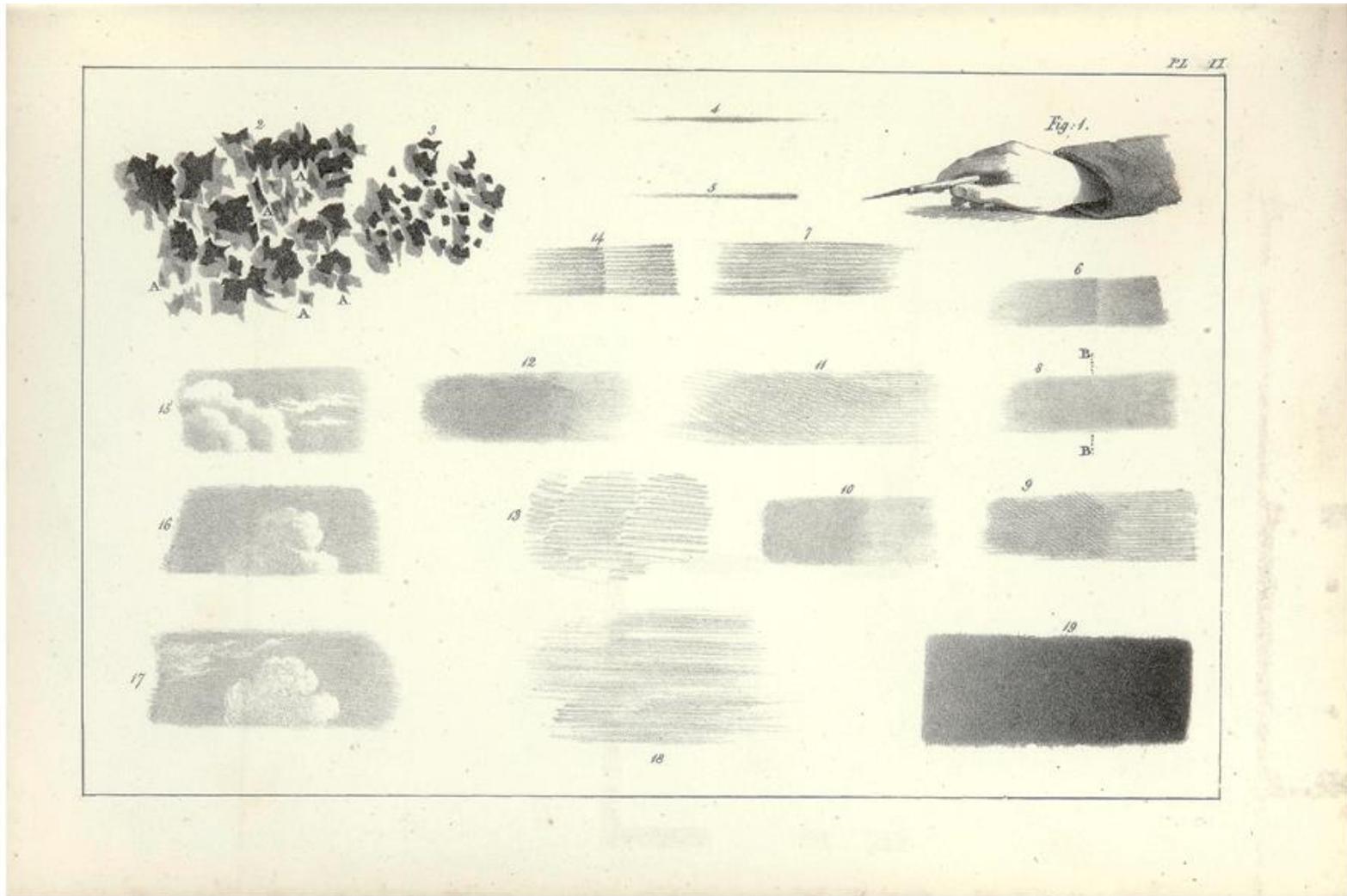


Figure 17 – Charles Joseph Hullmandel, *The Art of Drawing on Stone*, planche 17 les demi-tons du crayon lithographique.

5.2.1 L'estampe dans l'amorce de l'économie visuelle de l'Empire du Brésil

Une estampe, comme évoquée dans l'introduction à ce chapitre, est d'une façon générale toute image reproduite à partir d'une autre. Dans la période qui concerne l'analyse proposée ici, on exclut de cette définition les procédés de reproduction photomécaniques qui commençaient à peine être développés à partir de la décennie de 1840⁸¹⁷. On réaffirme également que le terme d'estampe employé ici correspond spécifiquement à l'image qui résulte du procédé d'impression lithographique, par le biais des moyens techniques exposés auparavant. Après cette délimitation terminologique, il convient donc d'exposer la façon dont l'estampe est envisagée dans ce chapitre, c'est-à-dire à partir d'une perspective matérielle et analysée comme un bien culturel. En d'autres termes, on appréhende l'estampe en tant qu'objet visuel qui circule dans des conditions particulières selon le contexte de sa fabrication, de son exposition ou de sa consommation. L'estampe lithographique est considérée donc également comme un artefact visuel, dont la définition se rapporte à tout objet visible de fabrication humaine qui joue un rôle précis dans les cultures visuelle et matérielle d'une société donnée⁸¹⁸. En ce sens, l'estampe dans la période retenue, et au contraire de toute autre image reproduite par les différents types de gravures et d'estampage avant l'invention de la lithographie, inaugure un nouveau rapport à l'image⁸¹⁹ en tant que bien culturel qui, par son ample diffusion, devient un produit de consommation de masse⁸²⁰.

L'estampe est le point d'ancrage à partir duquel s'organise l'économie visuelle de l'Empire du Brésil, dans lequel le rôle joué par le marché de l'estampe à Rio de Janeiro est capital. L'économie visuelle est actionnée dans cette recherche à partir de l'analyse 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 diffusion⁸²¹ ». Dans ce sens, que l'estampe soit fabriquée localement ou importée des marchés européens, notamment parisiens, pour être commercialisée dans les établissements graphiques de la ville, son importance dans l'amorce de l'économie visuelle nationale se situe dans la simultanéité entre la mise en place de la technique à Rio de Janeiro et la popularisation de la lithographie européenne⁸²². L'estampe devient entre les années 1830 et 1840 un artefact visuel fabriqué en grande quantité et à un prix très réduit. Ces circonstances autour de la fabrication et la vente d'estampes en Europe et aux Amériques mènent à des formes renouvelées d'accès à l'objet visuel/artistique, notamment pour un groupe de consommateurs qui jusqu'alors était relativement à l'écart de ce type de production culturelle. Il va de soi que ce processus de marchandisation des estampes, notamment dans les cas de la lithographie artistique originale ou de reproduction, modifie le statut, les usages et les fonctions même des œuvres d'art⁸²³.

⁸¹⁷ Michel Melot, « Estampe », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne].

⁸¹⁸ Voir la définition de Daniel Dubuisson, « Contribution à une anthropologie des cultures visuelles », in Daniel Dubuisson et Sophie Raux, *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, *op. cit.*, p. 30.

⁸¹⁹ Voir le chapitre I « Modernity and the Problem of the Observer », in Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), London, MIT Press, 1992, pp. 1-24.

⁸²⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 16-18. Michael Twyman, *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*, Londres, British Library, 2001, p. 20.

⁸²¹ Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.*, p. 2.

⁸²² Wilhelm Weber, *L'Histoire de la Lithographie*, *op. cit.* Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *op. cit.*, p. 207.

⁸²³ Michael Twyman, *Breaking the Mould...*, *ibidem*, pp. 3-20.

L'observation de l'économie visuelle de l'Empire du Brésil à partir d'un cas spécifique circonscrit par la constitution et la consolidation du marché de l'estampe⁸²⁴ de Rio de Janeiro se fonde sur quelques prémisses. Celles-ci se rapportent à des notions telles que la circulation des personnes et des objets (l'estampe, les matières premières, etc.) ; au partage de la place commerciale de la ville par des lithographes de différentes origines culturelles ; aux moyens mis en œuvre par les ateliers locaux pour répondre à une demande pour certains types de représentations, de même que la formation d'une classe de consommateurs de ce type spécifique de bien culturel. Bien que la focalisation de l'analyse proposée dans ce chapitre retombe sur les aspects matériels et économiques de l'estampe dans ce que l'on peut identifier comme une microcommunauté à plusieurs niveaux : le nombre restreint des techniques de reproduction, le volume réduit de production, le faible nombre d'ateliers et de producteurs ainsi qu'une classe de consommateurs très modeste ; il convient de considérer le contexte spécifique de la société de Rio de Janeiro à ce moment. Autrement dit, une ville capitale qui traverse le processus de construction de l'État national, ayant une volonté prononcée de modernisation de cette société encore marquée par l'institution de l'esclavage, perçue comme de plus en plus anachronique dans le monde atlantique. Ces aspects d'ordre socio-historique, qui seront travaillés davantage dans les prochains chapitres, ne sont pas sans conséquences sur les moyens de constitution de ce marché de l'estampe en rendant d'ailleurs la comparaison avec les milieux de la lithographie européenne difficile, voire impossible, par l'asymétrie entre les deux contextes.

Le marché de l'estampe à Rio de Janeiro dans les trente premières années de l'Empire du Brésil fut modeste⁸²⁵. En partant de ce constat évident, comment dépasser la prise en considération exclusive des formes des ateliers de Londres et Paris comme les modèles de choix pour l'analyse d'autres milieux graphiques dans le monde occidental ? Cette interrogation part de la volonté de focaliser davantage les milieux graphiques de Rio de Janeiro comme les créateurs de leur propre dynamique qui est bien évidemment en dialogue avec d'autres milieux, notamment européens, mais aussi des pays voisins de l'Amérique du Sud, de même que des États-Unis. Autrement dit, il s'agit de rompre avec la hiérarchie qui s'instaure de façon implicite dans la démarche comparatiste entre la lithographie européenne et brésilienne de la période⁸²⁶. Une perspective trop axée sur la lithographie européenne part du présupposé que celle-ci serait un modèle rigide que les lithographes sur place (nationaux et étrangers) tenteraient de copier ou d'implanter à Rio de Janeiro. Ce type de démarche finit pour invisibiliser certaines caractéristiques spécifiques aux conditions socio-économiques du Rio de Janeiro de la première moitié du XIX^e siècle, la plus évidente étant le recours massif à la main-d'œuvre esclave, notamment dans le travail même de fabrication des estampes, en tant qu'officiers lithographes ; de même que la forte présence d'une population d'origine africaine au statut divers, mais dont l'écrasante majorité était composée de captifs.

Un autre élément qui demande du recul par rapport à l'idée de la lithographie européenne comme modèle, ou en tout cas un modèle rigide et unique, c'est la différence entre la place de la gravure dans les sociétés européennes⁸²⁷ par rapport à l'Empire du

⁸²⁴ Pour une étude de cas d'un autre marché de l'estampe au Brésil, déjà dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, voir Mateus Pavan Moura Leite, *Jules Martin, litógrafo: catálogo iconográfico de um comerciante de imagens de São Paulo*, mémoire de recherche, Histoire sociale. Campinas, UNICAMP, 2016.

⁸²⁵ Celeste Zenha, *op. cit.*, p. 30.

⁸²⁶ Une tendance que l'on voit d'ailleurs dans l'analyse d'autres milieux de la lithographie aux Amériques : « While they [American lithographers] enjoyed emphasizing the uniqueness of their own lithographs, they continually paid homage to Europe [...] », Peter C. Marzio, « Lithography as a Democratic Art: A Reappraisal », *op. cit.*, p. 37.

⁸²⁷ Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.*, *passim*.

Brésil. L'analyse des marchés de l'estampe en France, ou encore en Grande-Bretagne montre une situation concurrentielle entre la nouvelle technique de la lithographie, avec les avantages qui lui sont propres, et la gravure traditionnelle au bois et au burin, telle qu'on l'a évoqué auparavant à partir de la position de Hullmandel. Cela fait qu'en Europe dans les années 1830, dans le domaine des arts populaires, on a une large palette de techniques de reproduction iconographique : gravure sur cuivre, sur bois (plusieurs types), la lithographie, entre autres⁸²⁸. Outre les seules questions économiques et commerciales, la consommation de la gravure en Europe par rapport à celle de l'estampe lithographique projette sur ces productions d'autres questions plus subjectives et culturelles concernant le type de consommateur, sa classe sociale ainsi que les thèmes de représentation courants pour chaque type de gravure et d'estampe européenne. À l'instar du débat entre la valeur esthétique de la lithographie anglaise décrite plus haut ; en France dans les journaux des années 1820 et 1830, il y a également des interrogations à ce sujet. Entre les gravures plus traditionnelles et la lithographie, l'opinion des critiques penche plutôt pour les premières :

[...] à une époque où une invention nouvelle, la lithographie, est tellement en honneur en France, qu'elle menace de remplacer en gravure tous les procédés connus [...] nous nous contenterons d'avouer que la gravure à l'eau-forte nous a paru donner des résultats plus sûrs que la lithographie⁸²⁹.

Ou encore, « on répétait partout qu'elle [la lithographie] n'arriverait jamais à un degré de perfection tel qu'elle pût approcher de la gravure et produire même la moindre illusion⁸³⁰ ». En effet, la lithographie en Europe suscite à ses débuts un débat intense sur sa valeur artistique, à l'instar de toute œuvre nouvelle et d'avant-garde. Plusieurs positions se penchent sur l'invalidation de la lithographie en tant que forme artistique à part entière, en l'envisageant plutôt dans un rôle commercial et industriel⁸³¹. Les questions que l'on peut se poser, au-delà des reproches sur le manque d'aboutissement technique du procédé⁸³², ce sont les préjugés autour d'un art qui semble d'emblée dédié à la « populace », dont les thèmes sont vulgaires menant ainsi au développement d'une « esthétique du laid⁸³³ », qui sera d'ailleurs revendiqué par les artistes lithographes plus tard, notamment les caricaturistes et chroniqueurs visuels français à partir des années 1830. De plus, il faut souligner que la production d'une imagerie populaire française destinée à la consommation des classes moyennes et basses montre une tradition dans le temps long qui émerge au Bas Moyen Âge, voire au-delà, traverse tout l'Ancien Régime français et trouve dans l'invention de la lithographie une nouvelle technique pour l'expression de ces thèmes de représentation considérés comme plus populaires⁸³⁴. Bien évidemment, il ne s'agit pas d'un mouvement homogène, mais le recours à la gravure de différents types montre que la lithographie acquiert des valeurs sociales et symboliques parmi d'autres types d'images gravées à cette période.

⁸²⁸ Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.*

⁸²⁹ « Beaux-Arts », *Le Moniteur universel*, le 11 août 1820, p. 1130 cité par Gervaise Browsers, *op. cit.*, p. 188.

⁸³⁰ « Lithochromie », *Le Figaro* (n. 87, le 15 avril 1826) cité par Gervaise Browsers, *ibidem*.

⁸³¹ Gervaise Browsers, *ibidem*, p. 186.

⁸³² *Ibidem*, p. 187.

⁸³³ Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *op. cit.*, pp. 207 ; 212-215.

⁸³⁴ Stephen Bann, *Distinguished Images: Prints and the Visual Economy in Nineteenth Century France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2013, pp. 47-83. Un exemple de cette imagerie populaire produite à partir des techniques de gravure est la série des cris des villes, voir 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. de 1995].

La situation des liens entre la lithographie et les autres formes de gravure est tout autre dans l'Empire du Brésil. La lithographie n'eut pas à concurrencer une autre forme développée d'art graphique dans le contexte brésilien. Comme il a été évoqué dans le premier chapitre, les restrictions des autorités coloniales vis-à-vis du développement de l'artisanat, notamment celui des milieux graphiques (ateliers typographiques, milieux éditoriaux, etc.) dans la colonie américaine, ont maintenu dans un état précaire les arts graphiques. La tradition de la gravure érudite portugaise débarque au Brésil avec la couronne en 1808⁸³⁵. La lithographie joue donc ce rôle capital d'amorcer plus amplement une branche des milieux artistiques brésiliens que sont les arts graphiques. Il n'est pas tout à fait question à cette période d'un mépris des formes « érudites » de l'art envers la lithographie, comme on l'observe dans le contexte français, mais plutôt d'une indifférence totale. Plus tard, vers les années 1840, on constate que les artistes locaux travaillent sur les deux fronts sans qu'aucun reproche leur soit fait⁸³⁶. Bien évidemment, il y a forcément une hiérarchie qui s'instaure entre les deux productions. Mais les scissions entre les deux pratiques sont moins visibles que dans les contextes européens. Ces différences se présentent donc comme fondamentales lors des analyses des marchés de l'estampe européens et de l'Empire du Brésil. Les premiers sont en dialogue avec les deuxièmes, notamment en ce qui concerne certaines demandes exprimées par rapport aux thèmes de représentation des anciennes sociétés coloniales, comme nous le verrons avec l'analyse du thème visuel de l'esclavage.

Ainsi, l'interrogation déployée dans ce chapitre concerne deux dynamiques autour de cette consolidation de l'économie visuelle nationale en ce qui se rapporte à la lithographie artistique étudiée dans une perspective globale : l'une se réfère à la création d'un marché interne pour répondre aux demandes des consommateurs locaux ; l'autre touche à la production des œuvres qui sont censées répondre aux demandes de l'économie visuelle atlantique, notamment en matière d'imagerie de l'esclavage et des anciennes sociétés coloniales de l'Amérique latine. Il s'agit donc de considérer les relations qu'entretiennent les demandes des estampes artistiques formulées localement par rapport à celles de l'extérieur. On constate dans cette dynamique double que la question de la lithographie artistique originale est celle qui concerne les demandes du monde atlantique, tandis que la lithographie commerciale reste logiquement attachée à la dynamique interne. Cependant, la focalisation sur les demandes externes comme point de départ de l'analyse rend opaque justement les tendances internes autour de la lithographie artistique consommée sur place. La prise en considération de ces deux facteurs, demandes externes et internes, permet d'établir les points de contact entre les unes et les autres afin de tracer les contours de cette économie visuelle émergente.

⁸³⁵ Renata Santos, *op. cit.*

⁸³⁶ Le rôle joué par le paysagiste suisse Abraham Louis Buvelot à Rio de Janeiro est très symbolique, une figure à qui on adresse des louanges dans les milieux des Beaux-Arts, notamment sa participation avec ses paysages dans les expositions de l'AIBA, alors qu'il contribue à la création de la série *Rio de Janeiro Pitoresco*, fabriqués dans l'atelier de *Heaton & Rensburg*. FBN, Hémerothèque (BnDigital), *Jornal do Comércio*, n. 332, le 16 décembre 1840.

5.3 Le marché de l'estampe à Rio de Janeiro (1830-1849) : les thèmes de représentations dans l'émergence de l'économie visuelle nationale

La perspective analytique fondée sur un double mouvement du milieu de l'estampe à Rio de Janeiro⁸³⁷ met en avant que l'exiguïté de ce marché est un fait incontestable. Celui-ci est par ailleurs confirmé par les documents de choix pour l'observation de la place commerciale de Rio de Janeiro que sont les répertoires commerciaux, édités par les établissements typographiques, notamment la *Casa Laemmert*, l'une des plus importantes. Pour la période qui comprend la fin des années 1820 et les débuts de la décennie suivante, l'*Almanack nacional do comércio do Império do Brasil* (1829)⁸³⁸, dit l'*Almanack de Plancher*, indique l'existence d'une seule lithographie indépendante dans la deuxième moitié des années 1820⁸³⁹, celle de Johann Jacob Steinmann (Basel, 1800-1844), l'ancien lithographe des Archives militaires. Un autre atelier annonce cependant ses services dans les journaux de Rio de Janeiro. Il s'agit de l'atelier *L&A Boulanger & Risso* ouvert par deux lithographes étrangers Louis Alexis Boulanger (Paris, 1798 – Rio de Janeiro, 1874)⁸⁴⁰ et Carlos Risso en 1829. Cet atelier propose principalement la fabrication des estampes commerciales et des « éphémères » ainsi que quelques portraits de la famille impériale⁸⁴¹. L'affaire est dissoute en 1831, Risso ouvre par la suite un atelier à Montevideo⁸⁴². Pour les deux premières années de la décennie de 1830, l'*Almanack de Plancher* fait état de la présence de trois ateliers lithographiques à Rio de Janeiro : celui de Steinmann ; l'atelier d'Édouard Rivière, connu actuellement comme *Rivière & Briggs* ; un autre établissement, celui d'Armand Roger⁸⁴³ ; vers la fin de l'année Victor Larée ouvrira son atelier en ville⁸⁴⁴.

Selon ces informations, Briggs associé à Rivière se trouverait parmi les premiers imprimeurs de lithographies de la ville. Toutefois, la nature de l'affaire entre les deux est très floue. Il est difficile d'inférer selon l'état actuel des connaissances sur les ateliers

⁸³⁷ Sandra Szir évoque un contexte similaire pour la lithographie à Buenos Ayres à cette même période, notamment à partir de la figure du lithographe d'origine suisse César Hipólito Bâcle, une production destinée aux thèmes locaux et d'autres dérivées des thèmes européens qui circulent dans le sous-continent. Voir Sandra M. Szir, « El fabricante de imágenes. César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838) », *op. cit.*, p. 123.

⁸³⁸ FBN. Hémérothèque (BnDigital). Emilio Seignot Plancher, *Almanak nacional do comércio do Império do Brasil*, Rio de Janeiro, Typographia imperial de E. Seignot-Plancher, 1829, p. 195.

⁸³⁹ Nous excluons l'atelier de lithographie des Archives militaires et de la presse royale, à la charge uniquement des imprimés administratifs et officiels.

⁸⁴⁰ Après la fermeture de son atelier, Boulanger devient portraitiste. Il réalisa plusieurs portraits des membres de l'Assemblée législative et de la famille impériale. Plusieurs de ces portraits furent lithographiés par l'atelier *Heaton & Rensburg*. Les portraits des politiciens brésiliens furent lithographiés dans l'atelier Lemercier, à Paris, dans la décennie de 1850. Ces estampes se trouvent rassemblées dans deux albums, présents dans les collections des œuvres rares de la bibliothèque du Sénat brésilien. Voir Renata Santos, *op. cit.*, pp. 81-2. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, « Louis Alexis Boulanger », [En ligne], Itaú Cultural, 2021.

⁸⁴¹ Renata Santos, *ibidem*, p. 80.

⁸⁴² Risso s'installe à Montevideo et ouvre son atelier en 1830. Il est l'un des principaux acteurs pour la mise en place du marché de l'estampe lithographique dans la capitale de l'Uruguay. Voir Ernesto Beretta García, *Imágenes para todos. La producción litográfica, la difusión de la estampa y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo XIX. Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental al fin de la Guerra Grande (1829 – 1851)*, Montevideo, Ediciones Universitarias, Universidad de la República, 2015.

⁸⁴³ FBN. Hémérothèque (BnDigital). Emilio Seignot Plancher, *Almanak nacional do comércio do Império do Brasil*, Rio de Janeiro, Typographia imperial de E. Seignot-Plancher, 1832, pp. 185-6. On n'a aucune information sur le lithographe français Armand Roger.

⁸⁴⁴ Orlando da Costa Ferreira, *op. cit.*, p. 355.

lithographiques à Rio de Janeiro si Briggs était associé à Rivière ou son apprenti. Nous penchons plutôt vers ce dernier lien. Très peu d'estampes de la première phase (ca. 1832-1836) utilisent le nom de *Rivière & Briggs*, même si la plupart des documents qui nous sont parvenus montrent qu'il s'agit bien des dessins soit de Briggs soit de Lopes de Barros⁸⁴⁵. D'après Lygia da Cunha, Édouard Philippe Rivière arriva à Rio de Janeiro en 1826. Il fut élève de l'Académie de peinture de Paris et médailliste à Nantes, tel qu'il se présente dans l'annonce du 22 janvier 1829, publiée dans le *Jornal do Comércio* (n. 480). Celle-ci fait état de ses services en tant que professeur de dessin et portraitiste. Effectivement, il apparaît dans cette même année dans l'*Almanack Plancher* dans la section de « peintres de portraits et professeurs de dessin⁸⁴⁶ ». D'après Orlando da Costa, Rivière essaya de s'insérer dans le milieu des petits commerçants d'origine française, notamment son épouse qui était modiste et s'installa comme couturière dans la ville. Costa indique également que Rivière fut professeur de dessin à l'école d'Antonio Cândido da Silveira Pinto, dans laquelle Briggs passa son examen de français (cf. chapitre III). Il semble qu'il laissa l'atelier à la charge des deux apprentis/associés, puisqu'il n'arrêta pas d'enseigner le dessin.

Les deux étrangers, le Français Rivière et le Suisse Steinmann ont collaboré dans les dernières années de 1820, comme montre l'annonce du 29 septembre 1827 dans le journal de la communauté française à Rio de Janeiro : « M. Rivière, habile peintre français, va faire paraître les portraits des sénateurs et des députés de l'Empire du Brésil, dessinés en lithographie par lui, et imprimés par M. Steinmann⁸⁴⁷. » Les liens entre les deux représentent en fait les rapports qui semblent être entretenus entre les productions des deux ateliers au début des années 1830. Ainsi, Orlando da Costa indique que l'atelier *Rivière & Briggs* est le premier à publier au Brésil les séries des types sociaux⁸⁴⁸. On pourrait évoquer le fait qu'ils sont les premiers à réaliser des estampes artistiques au Brésil. Costa l'avance, car la production d'estampes de Steinmann ayant le même thème apparaît comme fragmentaire et donc manquant de cette stabilité que l'on retrouve dans la série de Briggs, Rivière et Lopes de Barros⁸⁴⁹. En effet, l'enquête iconographique sur les collections de la FBN a montré qu'effectivement le nombre d'estampes sur les types sociaux attribuées à Steinmann est minoritaire. Toutefois, il est difficile d'affirmer avec certitude à qui revient la prérogative d'avoir imprimé pour la première fois ce type d'images. Quelques-unes des estampes ne sont pas signées et ne donnent aucune indication du contexte de production, on reviendra sur ce sujet dans l'analyse des supports de représentation.

Ce qui semble clair d'après ces vestiges et traces fragmentaires des débuts de la lithographie commerciale et artistique à Rio de Janeiro, c'est la collaboration vraisemblable entre les deux ateliers : *Rivière & Briggs* et celui de Steinmann. Ainsi, on pourrait avancer que Steinmann étant responsable de la formation en lithographie aux

⁸⁴⁵ On constate les trois occurrences pour la référence de l'imprimeur : *Lithografia [sic] da Rua do Ouvidor, 218* ; *Lithografia [sic] Fluminense, Rivière & Briggs, RB*. Les trois dernières sont minoritaires par rapport à la référence de l'adresse de l'atelier.

⁸⁴⁶ Nous n'avons pu trouver aucune référence à Rivière dans le *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIX^e siècle*, réalisé d'après les brevets pour le métier obligatoires depuis 1817. Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, p. 7. Corinne Bouquin, Élisabeth Parinet, *Dictionnaire des imprimeurs lithographes du XIX^e siècle*, [En ligne], Éditions en ligne de l'École des chartes, 2014.

⁸⁴⁷ FBN. Hémérothèque (BnDigital), *L'Écho de l'Amérique du Sud. Journal Politique, commercial et littéraire*, n. 26.

⁸⁴⁸ Gilberto Ferrez quant à lui indique Steinmann comme le premier à fabriquer des estampes avec la thématique des types de rues. Gilberto Ferrez, *Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890. Catálogo analítico*, (vol. 2), Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial, 2000, p. 315.

⁸⁴⁹ Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra, op. cit.*, pp. 355-7.

Archives militaires et les vestiges probables de la présence de Briggs dans l'institution fournissent des pistes inexploitées dans cette recherche sur la formation du lithographe brésilien. Rivière continue la pratique du portrait politique dans son atelier avec le jeune Briggs. En effet, le portrait de José Bonifácio de Andrada e Silva (Santos, 1763 – Niterói, 1838), le patriarche de l'indépendance brésilienne, indiqué par d. Pedro I comme tuteur de ses enfants et éloigné de ses fonctions, car accusé d'organiser la restauration de l'empereur en s'alignant aux *Caramurus*, est l'une des premières fabrications de l'imprimerie de *Rivière & Briggs* (fig. 18)⁸⁵⁰. Cette estampe est annoncée dans les journaux de Rio de Janeiro avec d'autres, portant sur les événements quotidiens de la ville, comme une sorte de reportage graphique. La fabrication de cette estampe ainsi que ces annonces mettent en évidence la consommation de produits de commémoration des événements nationaux. La lithographie est de 1832 et les initiales E. R. montrent de toute évidence la fabrication par Édouard Rivière. Lygia da Cunha attribue le dessin de l'estampe à Manuel de Araújo Porto-Alegre. Toutefois, il n'y a aucune indication sur l'image concernant le producteur de la matrice, nous n'avons pas trouvé d'autres informations qui confirmeraient le travail de Porto-Alegre. La référence antérieure de l'activité de portraitiste de Rivière associé à Steinmann nous mène à croire que le portrait est de ses mains.



Figure 18 – Édouard Rivière, O heróe [sic] da Independência, 1832

⁸⁵⁰ Édouard Rivière, *O heróe [sic] da Independência*, lith. col., 1832, Rivière & Briggs, FBN (BnDigital).

Le milieu de la lithographie à Rio de Janeiro se maintient stable pendant dix ans selon les informations concernant les répertoires commerciaux. Au début des années 1840, on retrouve les informations sur les nouveaux établissements ouverts dans la ville. Pour l'année de 1843, l'*Almanack administrativo mercantil e industrial do Rio de Janeiro para o ano de 1844*, dit l'*Almanack Laemmert* indique l'existence de trois ateliers : *Heaton & Rensburg*, *Ludwig & Briggs* et la lithographie du français Victor Larée⁸⁵¹, qui selon les annonces parues dans la presse de Rio de Janeiro, est en activité au moins depuis 1834. Ce n'est qu'en 1849 qu'un nouvel atelier ouvre dans la ville, celui de *Brito & Braga*⁸⁵². Ces chiffres confirment donc la taille réduite de ce marché, si l'on pense qu'en 1847, Paris, le plus grand marché européen de la période, comptait 362 établissements lithographiques⁸⁵³.

Ce qu'il nous paraît moins sûr à propos de l'analyse de ce milieu graphique, c'est le constat que les estampes de façon générale, et celles dédiées aux vues de la ville en particulier, étaient uniquement consommées par une élite urbaine et les voyageurs européens de passage. En effet, cette conclusion se dégage du fait qu'« une société dans laquelle une grande partie de la population était constituée d'esclaves dépourvus de tout pouvoir d'achat, mais dont l'élite, en revanche, se posait dans un palier de consommation [des biens culturels, principalement ceux importés d'Europe] assez élevé⁸⁵⁴ ». Bien que Celeste Zenha s'occupe spécifiquement du marché des vues (*negócio das vistas*), celles-ci constituent effectivement des produits plus chers (*voir l'annexe F*), ce qui justifie en quelque sorte l'idée d'un produit destiné aux élites ; le focus sur la demande européenne pour ce type d'œuvres finit par instituer une opacité vis-à-vis des tendances de la consommation interne.

Un deuxième point qui contribue à cette opacité, c'est justement l'idée qui institue l'exclusion de cette économie visuelle les couches populaires en général et la population captive en particulier. Selon cet argument, la consommation des biens culturels et artistiques apparaît comme superflue dans une ville dont la population compte avec un nombre important d'individus issus des milieux les plus modestes et parmi lesquels la grande majorité a le statut de captif. En ce qui touche particulièrement ce dernier point, le statut de captif mettrait certains individus à l'écart des habitudes de consommation des biens culturels. Ainsi, on peut croire, à partir de cet argument, qu'avoir le statut de captif met automatiquement hors de portée l'acquisition de biens d'agrément, la raison évoquée étant l'impossibilité d'avoir les moyens financiers pour se procurer ce type de produit. Or, les dynamiques intrinsèques à la structure de l'esclavage urbain mènent à nuancer ces propos autour de l'idée d'une classe de travailleurs captifs « dépourvus de tout pouvoir d'achat », aussi minime soit-il. L'interrogation déployée ne concerne pas la démarche de savoir si l'esclave citadin ou les couches urbaines les plus modestes consommaient ou non ce type de produit. Rio de Janeiro étant la plus grande ville de l'Empire du Brésil, le port commercial le plus important de l'axe sud de l'Atlantique, il nous semble que non seulement la réponse affirmative est une évidence, mais que cette société urbaine montrait un cosmopolitisme qui se doit d'être pris en compte dans l'analyse des habitudes de consommation des biens culturels par des couches populaires, y compris les captifs. Cela dans le but d'éviter également une certaine idée sous-jacente à ce type de propos qui

⁸⁵¹ Eduardo et Henrique Laemmert, *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro para o ano de 1844*, Rio de Janeiro: Casa Laemmert, 1843, p. 251.

⁸⁵² Eduardo et Henrique Laemmert, *Almanak administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro para o ano de 1850*, Rio de Janeiro: Casa Laemmert, 1849, p. 355.

⁸⁵³ Corinne Bouquin, *Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIX^e siècle*, op. cit., p. 48.

⁸⁵⁴ Celeste Zenha, *ibidem*, p. 30.

tend à réifier davantage l'individu asservi en lui ôtant toute volonté de posséder des biens non primaires.

En effet, bien qu'il ne soit pas comparable au Paris de la même période, d'où l'avertissement énoncé plus haut, Rio de Janeiro possède une variabilité des groupes de consommateurs plus large que supposent les catégories socio-économiques homogènes identifiées par les termes d'élite et de voyageurs. Même cette dernière catégorie demande une réflexion approfondie par rapport à ce qu'elle désigne, de quels voyageurs parle-t-on exactement ? Dans ce sens, nous nous interrogeons plutôt sur le type d'estampe, ayant quel modèle de représentation, de quelle qualité matérielle et à quel prix, était disponible pour chaque groupe de consommateurs de Rio de Janeiro. L'objectif est de répondre à ces questions en partant de l'analyse minutieuse des annonces des ventes de lithographies artistiques, parues dans les journaux de la ville. L'objectif sous-jacent à cette démarche suppose le fait que ces annonces commerciales reflètent à leur tour le profil du consommateur auquel elles sont destinées, ce qui rendrait possible la reconstitution plus précise des profils des consommateurs de l'estampe artistique à Rio de Janeiro ainsi que les contours de ce marché.

5.3.1 Le prix de l'estampe à Rio de Janeiro : l'analyse des annonces commerciales des ateliers *Ludwig & Briggs* et *Heaton & Rensburg* dans la décennie 1840

Le choix d'analyse concernant la production et la commercialisation de l'estampe à Rio de Janeiro se concentre sur la décennie 1840. Durant les années 1830, l'accès à l'image matérielle est élargi et consolidé, notamment en raison du développement de la presse (cf. le chapitre IV). La décennie 1840, qui inaugure une nouvelle phase de l'Empire du Brésil avec l'ascension au trône de d. Pedro II, est aussi celle de l'affirmation de l'image matérielle comme un vecteur de consolidation de la culture nationale. En ce qui concerne la lithographie, cette période montre un déploiement plus accru de la technique, représenté par plusieurs facteurs matériels. L'afflux important des lithographes de différents horizons, l'ouverture de nouveaux ateliers, la formation d'une classe de consommateurs des produits culturels et artistiques, le développement d'une large gamme de productions visuelles. En termes d'arts visuels, la lithographie de cette période se tourne vers une dimension de plus en plus artistique, notamment la création, la fabrication et la commercialisation des estampes ayant pour thématique les paysages, les portraits, les reportages graphiques, entre autres types de thèmes de représentation. Deux ateliers lithographiques dominant le marché de l'estampe et se livrent à une intense concurrence commerciale : l'imprimerie *Ludwig & Briggs* et l'atelier *Heaton & Rensburg*.

Nous proposons dans cette partie une approche matérielle de ce phénomène qui a trait à l'affirmation de l'estampe et de la technique lithographique comme une dimension artistique et culturelle importante de la vie sociale de Rio de Janeiro. Ce qui nous entendons pour approche matérielle concerne l'analyse du quotidien commercial de ces deux ateliers à partir d'un point précis : les annonces commerciales sur l'estampe artistique fabriquée dans ces deux imprimeries. Outre les difficultés d'accès aux archives sur les ateliers lithographiques de Rio de Janeiro dans cette période, évoquées auparavant, notre choix se situe sur la compréhension que la presse est un espace subjectif d'échange divers dans cette société, comme démontré dans le chapitre

précédent. La démarche entamée supposait d'abord la réalisation d'un inventaire⁸⁵⁵ de tous les producteurs⁸⁵⁶ et ateliers lithographiques en fonctionnement dans cette période. Parallèlement à cette démarche, nous avons organisé un autre inventaire⁸⁵⁷ qui concernait la figure du personnage noir à l'intérieur du thème visuel brésilien. Dans cette étape, il n'y avait pas encore une limitation temporelle. L'objectif visé était d'avoir une vision panoramique des étapes concernant la représentation du Noir dans la culture visuelle sur le Brésil. C'est à partir de cet inventaire, comme indiqué en introduction, que nous avons pu circonscrire l'importance de l'estampe lithographique dans la culture visuelle des premières années de l'Empire du Brésil. Ainsi, un dernier inventaire⁸⁵⁸ a été réalisé concernant les albums et les estampes qui ont comme thème de représentation la population et le paysage de Rio de Janeiro, en particulier ceux qui font recours à la technique de la lithographie. La réalisation de divers tableaux a permis le croisement de données, à partir desquelles nous avons pu récupérer les documents et producteurs particuliers à notre période d'analyse. Ensuite, nous avons réalisé une double recherche : l'une qui consistait à accompagner la mise en place de la lithographie à Rio de Janeiro à partir de la perspective de la presse⁸⁵⁹ ; l'autre recherche se fondait sur la localisation⁸⁶⁰ des estampes lithographiques et des créateurs des vingt-six albums (26) de Rio de Janeiro.

L'analyse des prix de l'estampe artistique dans la décennie 1840 prend comme base les annonces commerciales et celles sur le quotidien des trois ateliers en fonctionnement durant cette décennie. Toutefois, nous mettons un accent sur la comparaison entre les deux ateliers cités⁸⁶¹. Le choix d'écarter l'atelier de Victor Larée de

⁸⁵⁵ Cet inventaire a pris la forme d'un tableau de données qui contient les entrées suivantes : nom, prénoms ; nationalité ; date de séjour au Brésil (s'il y en a eu lieu) ; les documents qui sont associés au producteur. Le repérage des producteurs des documents a été constitué à partir de notre recherche sur les différentes collections iconographiques, de la base de données de voyageurs réalisée par le Centre d'Histoire et de Culture Afro-Atlantique (CECULT), de l'Institut de Philosophie et Sciences Humaines (IFCH) de l'Université de Campinas (UNICAMP), disponible sur : <https://www.ifch.unicamp.br/cecult/viajantes/>, de la base de données *Data BnF*, de l'hémérothèque de la FBN, disponible sur *BnDigital* et de la base de données *Brasiliانا Iconográfica* des collections numériques de l'IMS (le secteur d'iconographie, Rio de Janeiro) et l'Instituto Itaú Cultural (São Paulo). Pour la période qui va de 1808 à 1850, on comptabilise le nombre de 271 producteurs. L'inventaire est toujours en cours de réalisation.

⁸⁵⁶ Dans cette étape, nous préférons le terme de producteurs à celui de lithographes, car plusieurs acteurs sont à la fois les créateurs des images et les fabricants des matrices lithographiques.

⁸⁵⁷ Cet inventaire concerne les œuvres (l'entrée DOC) et les albums (l'entrée ALB). L'organisation a été faite autour des éléments descriptifs tels que : le titre ; les créateurs ; le format (le type de support, les caractéristiques physiques) ; la date ; le lieu d'édition ; la localisation (physique et numérique) ; le sujet de représentation. Nous comptabilisons 170 ressources déjà répertoriées (intégrées dans l'inventaire). Le travail est toujours en cours. Nous excluons de cet inventaire les œuvres de Briggs pour lesquelles nous avons réalisé un inventaire à part. Le tableau des estampes de Briggs comptabilise 120 œuvres.

⁸⁵⁸ L'inventaire spécifique à Rio de Janeiro comptabilise 26 albums, voir l'introduction.

⁸⁵⁹ La recherche a été réalisée sur l'hémérothèque de la FBN (*Bndigital*) pour les périodes entre 1820 à 1870. Le prolongement jusqu'à une période tardive vis-à-vis des limites temporelles de cette thèse correspond le décès de Briggs (1870) et le fonctionnement de son atelier *Ludwig & Briggs*. L'affaire est dissoute en 1877.

⁸⁶⁰ Le point de départ de cette recherche de localisation concerne outre la base de données de voyageurs indiqué plus haut les œuvres suivantes : Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, "Vinte álbuns de estampas do Rio de Janeiro", in Renata Santos, Marcus Venício Ribeiro et Maria de Lourdes Viana Lyra, *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, FBN, 2010 [1^{re} publication de 1960]. Gilberto Ferrez, *Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890. Catálogo analítico, op. cit.*

⁸⁶¹ Notre analyse se focalise uniquement sur les établissements dont la pratique de la lithographie était la principale activité. Toutefois, d'autres commerces graphiques, notamment les typographies, comme c'est le cas de la *Casa Laemmert*, ou encore des établissements aux techniques de reproduction multiples, comme celui de *Georges Leuzinger* ont également commercialisé des estampes durant cette période, soit en revendant les productions d'autres ateliers de Rio de Janeiro, soit en finançant les productions dans les ateliers européens. Celles-ci sont par la suite importées pour être vendues sur le marché de Rio de Janeiro.

cette comparaison se réfère tout d'abord au fait que Larée n'a publié aucun album ou ensemble d'estampes relatif à notre problématique dans cette recherche. Deuxièmement, les annonces commerciales de l'atelier de Larée mettent en avant généralement un seul modèle qui se répète sur les éditions successives, tandis que les deux autres ateliers présentent une démarche publicitaire plus variée. Celle de l'atelier de *Heaton & Rensburg*⁸⁶² possède l'offre la plus diversifiée ainsi qu'une collaboration intense avec les ateliers et les lithographes européens. Les deux ateliers publient par ailleurs des annonces qui contiennent les prix de vente des estampes, ce qui constitue le cœur de notre démarche comparative. Dans le cas de l'imprimerie *Ludwig & Briggs*, nous ajoutons également les annonces concernant la *Lithographia Briggs* (1839-1841). Pour ce qui est des périodiques, nous analysons de façon prioritaire deux journaux de Rio de Janeiro pour la période qui va de 1840 à 1849 : les *Jornal do Commercio [sic]* et *Diário do Rio de Janeiro*. Il s'agit des deux plus grandes publications concernant le quotidien commercial de la ville. La recherche sur l'hémérothèque digitale de la FBN, qui détient l'ensemble de la collection numérisée des périodiques brésiliens du XIX^e siècle montre les chiffres suivants :

Période : 1840-1849		
Entrées	<i>Jornal do Commercio</i>	<i>Diário do Rio de Janeiro</i>
<i>Heaton & Rensburg</i>	39	13
<i>Ludwig & Briggs</i>	13	9
<i>Victor Larée</i>	21	—
Frederico Briggs	12	12
Briggs ⁸⁶³	91	85
Pedro Ludwig	7	6

Tableau 2 – Nombre total des annonces parues dans le *Jornal do Comércio* et *Diário do RJ* (1840-1849).

La lacune la plus saillante de notre démarche est sans doute celle qui concerne l'impossibilité d'accéder aux archives de gestion municipale de ce type d'affaire. Ainsi, malgré quelques études pointilleuses à ce sujet⁸⁶⁴, l'analyse proposée ici reste parcellaire dans la mesure il nous paraît essentiel de croiser la perspective disponible sur la presse avec les conditions matérielles pour l'installation et le fonctionnement de ce type

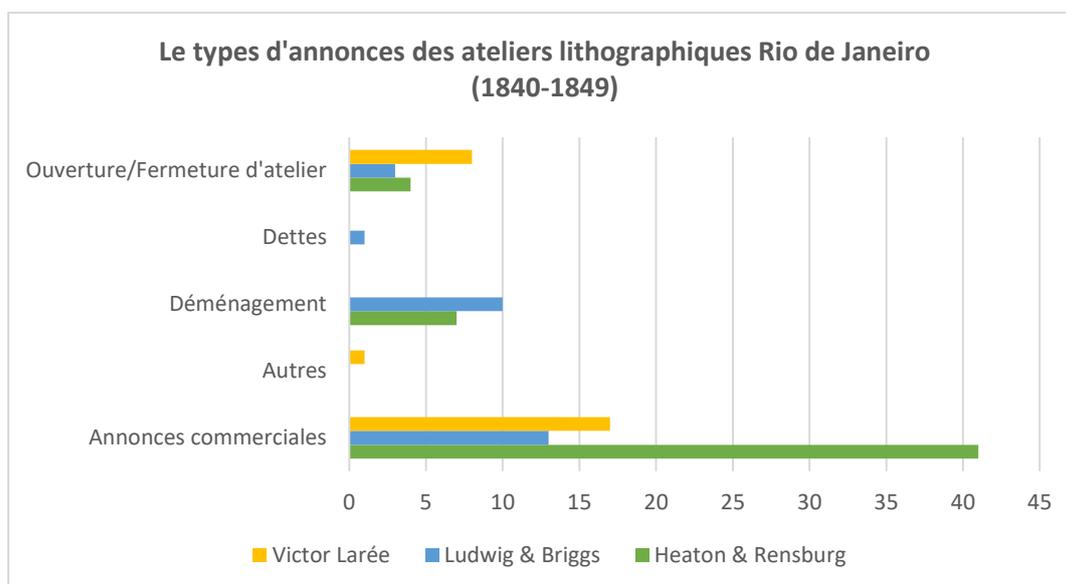
⁸⁶² L'artiste peintre anglais, George Mathias Heaton (Angleterre, ca. 1804 – Rio de Janeiro, ca. 1855) et le lithographe néerlandais Eduard Rensburg (sans informations) sont à la tête de la plus grande lithographie de l'Empire, *Heaton & Rensburg*. En 1851, ils deviennent les lithographes officiels de l'Empire. En 1856, l'affaire est dissoute, tout probablement par la suite du décès de Heaton. L'atelier devient *Lithografia Imperial de E. Rensburg*. Aucune étude plus développée n'a été réalisée à notre connaissance sur cet atelier, au-delà des informations fournies par Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra, op. cit.*

⁸⁶³ Les entrées « Briggs » indiquent d'autres personnes ayant le même nom de famille, des membres de la famille de Briggs ainsi que d'autres expatriés d'origine états-unienne et britannique (ces occurrences sont mineures). Ainsi, la totalité des annonces ayant ces occurrences présentées ici ne peut être comptabilisée comme des annonces commerciales des deux ateliers du lithographe (cf. le graphique II-2).

⁸⁶⁴ L'étude de Orlando Ferreira reste à notre connaissance la plus complète à ce sujet. Voir Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra, op. cit.*

d'atelier⁸⁶⁵ (les brevets d'exploitation, les impôts sur la commercialisation d'estampes mais aussi sur l'importation des matières premières : les pierres lithographiques, des objets de dessins, etc., l'emploi des captifs comme ouvrier lithographes, l'accueil de lithographes étrangers, entre autres questions). Une deuxième lacune est celle de la récupération des documents dans la presse concernant la mise en place et le fonctionnement des ateliers lithographiques. Malgré la possibilité de réaliser des recherches selon des mots-clés ayant une grande précision, le moteur de recherche de l'hémérothèque numérisée de la FBN n'indique parfois pas toutes les entrées, c'est pourquoi ces chiffres peuvent varier malgré nos soins dans la récupération de toutes les occurrences concernant les trois ateliers. Pour ce qui est des entrées par rapport à Briggs, la recherche a été davantage minutieuse pour minorer ces éventuelles absences.

En laissant momentanément de côté les entrées avec les noms de Briggs et Ludwig, la recherche sur l'hémérothèque de la FBN montre les valeurs suivantes⁸⁶⁶ pour les trois ateliers de lithographie de Rio de Janeiro : *Heaton & Rensburg* possède un total de cinquante-deux annonces (52) ; *Ludwig & Briggs* montre vingt-sept annonces (27) et Victor Larée, vingt-six annonces (26). Toutefois, ce n'est qu'avec la lecture détaillée des annonces que l'on peut avoir une idée de la dynamique publicitaire de chaque atelier, comme le graphique II-1 le montre.



Graphique II-3 – Les types d'annonces des ateliers lithographiques (1840-1849)

La simple lecture du graphique laisse supposer que l'atelier de Victor Larée est bien plus dynamique du point de vue de la publicité dans les périodiques de Rio de Janeiro par rapport à celui de *Ludwig & Briggs*. Cependant, comme évoqué auparavant, tandis que l'atelier de Briggs et celui de *Heaton & Rensburg* montre une variabilité de modèle pour

⁸⁶⁵ Plusieurs travaux sur le domaine de l'artisanat et des métiers à cette période ont été réalisés, mais aucun à notre connaissance qui se concentre particulièrement sur l'atelier lithographique dans la période de notre choix. Voir Luiz Carlos Soares, *A manufatura na formação econômica e social escravista no Sudeste...*, op. cit. Rogéria Moreira de Ipanema analyse les ouvertures et les brevets d'exploitations des ateliers lithographiques, mais seulement à partir de la fin de la décennie 1850. Voir Rogéria Moreira de Ipanema, *A Arte da imagem impressa : a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX*, thèse de doctorat, Histoire sociale, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2007.

⁸⁶⁶ Nous nous limitons aux annonces concernant soit les activités lithographiques de l'atelier, soit la commercialisation des estampes artistiques. Nous ne comptabilisons pas les annonces qui se répète sans aucun changement dans le corps de texte dans les éditions rapprochées.

les annonces qui refléterait à son tour la diversité de leur offre, la répétition d'un ou deux types d'annonce de l'atelier Larée (fig. 19) dans de nombreuses éditions successives ne permet pas d'inférer de façon détaillée ses prestations, en particulier en ce qui concerne la lithographie artistique. Durant cette décennie, l'atelier de Larée montre une perte de vitalité dans ce qui touche à sa publicité par rapport aux années 1830, durant lesquelles on trouve plus d'occurrences du quotidien de cet atelier dans les deux périodiques précités.

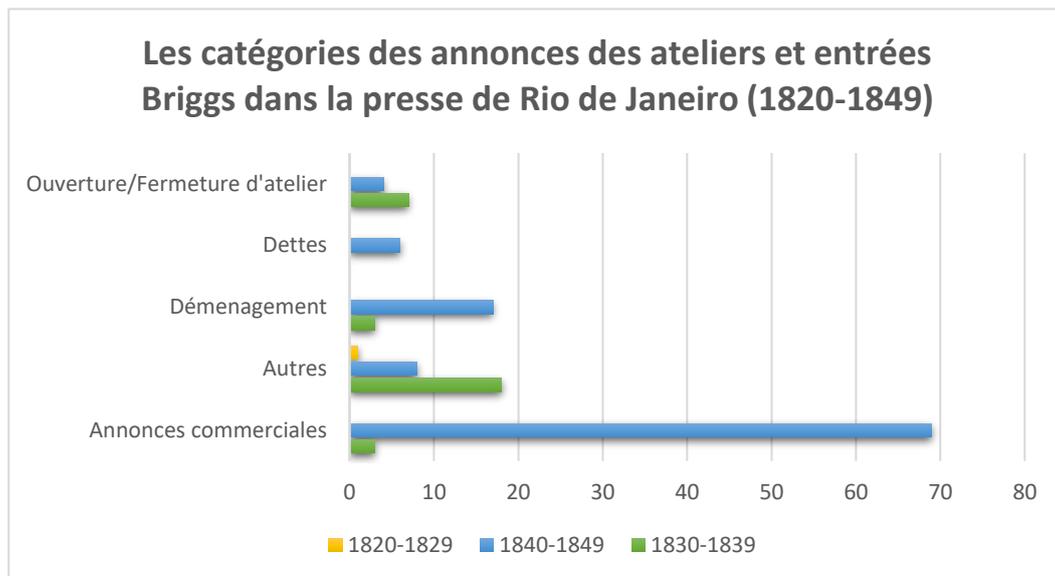


Figure 19 – Annonce type de l'atelier de Victor Larée

L'appréhension du recours à la publicité de l'atelier de *Ludwig & Briggs* demande une analyse plus développée. Tout d'abord, l'atelier montre un manque de stabilité tout au long de la décennie 1840 dans l'usage publicitaire du nom *Ludwig & Briggs*, au contraire de *Heaton & Rensburg*. Cette stabilité apparaît plutôt à la fin de la décennie et à partir des années 1850, les occurrences avec le nom de Briggs indiquant le lithographe personnellement disparaissent presque totalement au profit du nom de l'imprimerie des deux associés. Cette situation s'explique par l'association plus tardive de Briggs et Ludwig, en 1843, qui est le résultat de l'entrée de Ludwig après une courte période en tant que lithographe dans l'atelier de Larée dans l'affaire déjà établie de la *Lithographia Briggs*⁸⁶⁷. Un autre aspect se fonde sur le fait que Ludwig est récemment arrivé d'Europe lorsqu'il s'associe à Briggs, ainsi le recours à la publicité dans le nom de celui-ci qui est très connu sur cette place commerciale pourrait éventuellement témoigner de la stratégie commerciale employée par *Ludwig & Briggs*. Ainsi, la recherche de toutes les occurrences concernant cet atelier, les deux autres appartenant uniquement à Briggs : *Lithographia da Rua do Ouvidor*, connue comme *Rivière & Briggs* (1832-1836 ca.) et *Lithographia Briggs* (1838-1841), de même que les noms des deux lithographes donnent les résultats suivants⁸⁶⁸ :

⁸⁶⁷ Orlando da Costa Ferreira, *op. cit.*, p. 370.

⁸⁶⁸ Les journaux consultés sur l'hémérothèque de la FBN qui ont concentré le plus grand nombre d'annonces commerciales des ateliers de Briggs sont *Jornal do Comércio*, *Diário do Rio de Janeiro*, *O Despertador (Jornal Comercial e Político)* pour les périodes comprises entre 1820 et 1870. La recherche s'est faite sur les



Graphique II-4 – Les catégories des annonces de Briggs (1820-1849).

En analysant de façon plus détaillée ces données quantitatives, on retrouve cent vingt-deux (122) annonces au total⁸⁶⁹. Dans l'analyse proposée ici, la période de 1820-1829 ne présente pas d'intérêt pour l'étude commerciale des ateliers Briggs, car la seule annonce trouvée qui se réfère spécifiquement à Frederico Briggs concerne sa formation élémentaire, les autres entrées *Briggs* font plutôt référence aux activités commerciales de Guilherme Briggs, le père de Frederico (voir le chapitre III). Pour ce qui est des années 1830, les dix articles parus dans les journaux *A Verdade* pour l'année 1833 et *Aurora Fluminense* pour l'année 1834 concernent la querelle autour du concours pour la chaire de paysage à l'AIBA (voir le chapitre IV). Ces documents se trouvent tous organisés dans la catégorie *Autres*. Ces remarques faites, on constate d'abord que la dynamique de publication des annonces concernant les ateliers de Briggs se fonde principalement sur trois aspects essentiels : l'annonce de l'ouverture et du démarrage de l'activité de lithographie, les déménagements successifs des locaux ainsi que la publicité commerciale autour de la production des ateliers. Concentrons-nous sur l'aspect commercial de ces annonces.

Les annonces de vente d'estampes pour la période de 1830 à 1839 se réfèrent majoritairement à la dernière année de cette décennie. Il est force de constater que sur toute la période analysée (1810-1870), qui correspond aux décennies de la naissance et du décès de Briggs (1813-1870), la décennie de 1840 est celle où l'atelier montre un plus grand dynamisme par rapport à la publicité commerciale. Il y a une diminution sensible des annonces commerciales à partir des années 1850. Nous expliquons cette situation par deux facteurs : la consolidation commerciale de l'atelier à Rio de Janeiro ainsi que le virage plus accru vers la lithographie commerciale et topographique⁸⁷⁰, celle artistique restant principalement annoncée et commercialisée entre les années 1830-1840. À partir de

collections numérisées (BnDigital) à partir des mots-clés : Frederico Briggs, Frederico Guilherme Briggs, Briggs, Pedro Ludwig, Ludwig Briggs, *litografia* (variante *lithografia*), *cenas populares*, *vistas*, *caricaturas*. La période de l'enquête comprend les années 2018 et 2019.

⁸⁶⁹ Dans ce nombre, les annonces qui se répètent dans plus de deux éditions rapprochées ne sont pas comptabilisées, à moins qu'elles présentent une information supplémentaire dans le corps du texte.

⁸⁷⁰ Voir catalogue de l'exposition de l'Histoire du Brésil, Anais da Biblioteca nacional do Rio de Janeiro, *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, 2 vols., Rio de Janeiro, 1881-1882.

1850, la lithographie artistique produite par l'atelier *Ludwig & Briggs* apparaît associée plutôt à la presse illustrée et au marché de l'édition des livres⁸⁷¹ qu'à la commercialisation d'estampes aux particuliers. Ce que l'analyse de la décennie de 1840 met en lumière, c'est que Briggs et, à partir de 1843 en collaboration avec son associé Pedro Ludwig, investit lourdement dans la publicité de son affaire par le biais des annonces commerciales lors du démarrage des activités de cet atelier. Celles-ci représentent la majorité des annonces pour la période.

À partir de ces considérations préliminaires, que peut-on déduire à propos du profil du consommateur d'estampes à Rio de Janeiro durant la décennie de 1840 en partant des annonces de *Ludwig & Briggs* et *Heaton & Rensburg* ? La lecture des annonces permet quelques constats qui encadrent l'analyse ci proposée. Tout d'abord, on voit que dans un premier temps à la suite de l'association entre Briggs et Ludwig (1843-1844), les deux lithographes mettent l'accent sur des annonces sur l'aspect commercial de l'affaire⁸⁷². En effet, les annonces ont comme titre le terme de « lithographie du commerce », le nom et l'adresse de l'atelier (*Ludwig e Briggs, rua Direita n. 133*), ensuite : « On grave les cartes de visite et d'affaire, des factures, feuilles de calcul, etc., avec la plus grande perfection possible. » (*Jornal do Comércio*, n. 66, le 9 mars 1844.) En revanche, les annonces de la *Lithographia Briggs* au début de la décennie mettent l'accent sur l'offre diverse, comme le montre l'annonce du 8 janvier 1840 (*Jornal do Comércio*, n. 6) :

Litografia Briggs. Frederico Briggs tem a honra de participar que tem aberto o seu estabelecimento de litografia na rua do Ouvidor n. 130, onde acharão sempre pronto a encarregar-se de quaisquer obras pertencentes à sua arte, como mapas, letras, faturas, circulares, preços correntes, bilhetes, addresses, música, desenhos etc., etc., transportes e fac-símiles, com a maior perfeição e presteza possível, e etiquetas para boticas por preços os mais cômodos⁸⁷³.

L'annonce du démarrage des activités de la *Lithographia Briggs* est similaire à celle de l'atelier *Heaton & Rensburg* la même année (*Jornal do Comércio*, n. 174, le 4 juillet 1840) ;

Heaton e Rensburg tem a honra de anunciar ao respeitável público, e particularmente aos amadores das artes e ao comércio, que acabam de abrir o seu estabelecimento litográfico na rua do Hospício n. 103, esquina do Beco do Fisco, aonde [*sic*] se encarregam de todas as qualidades de obras litográficas, tanto de lápis, em gravura ou à pena; tiram e imprimem retratos, paisagens, monumentos, plantas, mapas geográficos, faturas, circulares, preços correntes, cartas de visita etc., etc. Acha-se em sua casa de papel e tinta autográfica de um uso tão fácil como a tinta ordinária, tendo a vantagem de o transporte sobre a pedra e a impressão se poderá alcançar em muito pouco tempo. Os Srs. Amadores do desenho acharão na mesma casa pedras, lápis, tinta e todos os utensílios necessários para o desenho sobre a pedra.

On constate que l'offre de *Heaton & Rensburg* est bien plus complète puisqu'ils se présentent non seulement comme un atelier de lithographie, mais également comme une « boutique à papier » (*casa de papel*) en commercialisant tout le matériel nécessaire au

⁸⁷¹ Voir à ce sujet, Nelson Schaponik, « Pirataria e mercado livreiro no Rio de Janeiro: Désiré-Dujardin e a livraria Belgo-francesa, 1843-1851 », *Revista de História*, n. 174, São Paulo, 2016, pp. 299-325.

⁸⁷² Orlando da Costa Ferreira, *op. cit.*, p. 374.

⁸⁷³ « Lithographie Briggs. Frederico Briggs a l'honneur de faire part de l'ouverture de son établissement de lithographie dans la rue *do Ouvidor* n. 130, dans laquelle on trouvera toujours la prise en charge immédiate de toutes œuvres appartenant à cet art, comme des cartes, lettres, factures, circulaires, prix courants, billets, addresses, musique, dessins, etc., transports et fac-similés, avec la plus grande perfection et la plus grande habileté possible, et des étiquettes pour les pharmacies à des prix les plus accessibles. »

dessin lithographique. Ils donnent par ailleurs plus de précisions sur le travail de lithographie par rapport à l'annonce de Briggs, notamment la possibilité d'obtenir une estampe réalisée au crayon ou à la plume, ce qui donne un rendu particulier pour chaque type de dessin lithographique (cf. *supra*). La dynamique publicitaire change progressivement et les annonces deviennent plus spécifiques. À partir de 1844, il s'agit d'indiquer la commercialisation des produits lithographiés du moment : les partitions de musique, toute estampe paysagère et cartographique, les scènes populaires, les livres illustrés, les portraits de personnalités connues dans cette société ou d'autres, etc. L'offre de *Heaton & Rensburg* est amplement plus large que celle de Briggs. Toutefois, les deux ateliers montrent quand même une certaine spécialisation de niche du marché de l'estampe artistique : les livres illustrés, les portraits et les paysages pour *Heaton & Rensburg*, qui encore une fois ont un travail plus diversifié ; les caricatures et les reportages graphiques se montrent comme la grande spécialité des deux ateliers de Briggs, avec cependant une forte diminution des annonces de ce type d'artefact à partir de 1845. Ces constats autour des différents types de lithographie artistique commercialisés engendrent plusieurs possibilités de lecture. Commençons par nous concentrer sur les prix annoncés, dans l'objectif d'esquisser dans cette sous-partie le profil du consommateur de l'estampe artistique à Rio de Janeiro.

5.3.1.1 Le profil du consommateur d'estampe artistique à Rio de Janeiro d'après les prix des lithographies durant la décennie 1840

En partant de l'analyse des annonces de vente d'estampes artistiques de deux principaux ateliers de lithographie pour la décennie 1840, *Heaton & Rensburg* et *Ludwig & Briggs*, il est possible d'inférer une grille des tarifs pratiqués des estampes artistiques dans ce marché⁸⁷⁴. Ces montants ne reflètent probablement pas entièrement l'offre des deux ateliers, puisqu'il s'agit d'une partie seulement des annonces qui présentent les prix de vente. Leur analyse montre quatre types spécifiques de représentation : les portraits, les paysages, les reportages graphiques et les caricatures (cf. le tableau n. 3).

La lecture des annonces montre que les prix pratiqués par les ateliers de Briggs sont nettement moins chers que ceux de *Heaton & Rensburg* pour le même type d'estampe. Toutefois, celui-ci présente une offre plus variée de produits à prix divers. La mise en parallèle des prix et des types de représentation de l'estampe permet de dégager quelques interprétations (pour le tableau comparatif complet, voir l'annexe F, données quantitatives). Par exemple, les prix des paysages sont relativement homogènes entre les deux ateliers : le moins cher étant une vue de la *Cascata da Tijuca*, une chute d'eau dans la forêt de *Tijuca*, un thème récurrent des paysages de la ville, commercialisée à 1 000 réis par l'atelier de Briggs en 1840 (*Jornal do Comércio*, n. 14, le 16 janvier 1840) ; le plus cher est le *Panorama de Rio de Janeiro, tomado da ilha das Cobras*, qui coûte 8 000 réis dans l'atelier *Heaton & Rensburg* (*Jornal do Comércio*, n. 149, le 5 juin 1845).

⁸⁷⁴ Orlando da Costa indique les prix des estampes sans proposer une analyse par rapport à la commercialisation et à la consommation de ces biens, voir Orlando da Costa Ferreira, *op. cit.*, p. 371.

Type de représentation	Prix (du plus bas au plus élevé)
Caricatures	Entre 120 réis et 160 réis
Collection d'estampes ayant le thème visuel brésilien (paysages associés aux types sociaux)	6 000 réis la collection, 160 réis la feuille volante (LB) ; 5 000 réis la feuille volante (HR)
Paysages	Entre 1 000 réis et 8 000 réis
Portraits	Entre 400 réis et 8 000 réis
Reportages graphiques	Entre 240 réis et 2 000 réis

Tableau 3 – Grille de prix de l'estampe artistique à Rio de Janeiro (1840-1849)

À ce propos, l'édition du 5 juin 1845 du *Jornal do Comércio* (n. 149) est particulièrement symbolique à propos de la concurrence à laquelle se livrent les deux ateliers. Pour comprendre cette situation concurrentielle, il convient de revenir à 1839 lorsque Briggs annonce l'arrivée de Londres de son *Panorama of the City of Rio de Janeiro* (*Jornal do Comércio*, ns. 49/56, les 28 février et 8 mars 1839)⁸⁷⁵, fabriqué et lithographié dans l'atelier anglais *Day & Haghe* et importé par Briggs, auteur du dessin et probablement de la matrice lithographique restée selon toute vraisemblance à Londres. L'annonce du 16 janvier 1840 (*Jornal do Comércio*, n. 14) indique également que le prix des quatre vues est de 24 000 réis, c'est-à-dire, 6 000 réis par vue. Il n'est pas indiqué s'il y a la possibilité d'acquérir une seule vue au lieu de toute la collection. Si l'acquisition individuelle des vues était impossible, le tarif pratiqué par Briggs est largement au-dessus de la moyenne du marché durant la décennie suivante. Toutefois, entre les 4 et 8 juin 1845 (*Jornal do Comércio*, ns. 148-152), Briggs, désormais *Ludwig & Briggs*, annonce la vente de quatre estampes du *Panorama* à 3 000 réis la collection, c'est-à-dire, une baisse de plus de 80 % selon laquelle la collection entière est meilleur marché qu'une seule vue en 1840.

Plusieurs raisons peuvent expliquer cette baisse de prix radicale, la plus évidente semble l'impossibilité de revendre les estampes importées d'Angleterre au prix annoncé cinq ans plus tôt, surtout si le panorama doit être acheté avec les quatre vues. Ce n'est qu'à partir de la mise côte à côte des démarches publicitaires des deux ateliers que l'on comprend la stratégie de *Ludwig & Briggs*. En effet, le 5 juin 1845, *Heaton & Rensburg* font l'annonce des débuts de la souscription de leur panorama jusqu'au 15 juin au prix de 6 000 réis. Après la réalisation de l'estampe, le panorama sera commercialisé au prix de 8 000 réis, ce qui incite les intéressés à financer la production du panorama plutôt qu'acheter le produit fini. Il y a une différence majeure entre les deux panoramas de la ville concernant le fait que celui fabriqué par *Heaton & Rensburg* est composé d'une estampe au format communément observé dans les panoramas. Ainsi, en procédant à une campagne publicitaire à ce même moment, *Ludwig & Briggs* envisagent de prendre le dessus sur la commercialisation de ce type de représentation. Outre les questions stylistiques et artistiques qui différencient les deux panoramas, cette situation de concurrence montre également les réseaux entretenus dans les milieux de l'estampe et des arts graphiques dans la ville. La concurrence est telle qu'elle s'exprime visuellement

⁸⁷⁵ La première annonce indique l'arrivée de Londres du bateau *Elisa* et la deuxième l'arrivée de Londres du *Panorama* par Briggs : « Mr. Briggs begs leave to inform his friends and the public that he has just received from London, by the *Elisa*, some sets of his panoramic views of Rio. For sale at his lithographic office, rua do Ouvidor, 151. »

sur la page du journal (*fig. 20*), dans laquelle une annonce est positionnée sur l'autre. On constate que *Heaton & Rensburg* ont investi davantage dans la place de l'annonce, tandis que *Ludwig & Briggs* ont investi dans la répétition des annonces sur la durée.

PANORAMA
completo da cidade do Rio de Janeiro,
em 4 estampas, de formato 24 por 36 pollegadas cada estampa, lithographado em Londres sobre bom papel velino, com a maior exactidão e perfeição; vende-se por 3\$ rs. a collecção, na rua do Ouvidor ns. 31, 91, 118, 123 e 143; da Quitanda n. 70, Direita n. 51, largo do Rocío n. 64, e na lithographia de de Ludwig e Briggs, rua dos Encadeados n. 88.



Botins envernizados, com cano de marroquim e de camurça, para homens, sendo o verniz da melhor qualidade, e os botins são de um dos mais afamados fabricantes de Paris; vendem-se na loja de calçado da rua do Ouvidor, esquina da dos Latoeiros, n. 133 C, por preço muito moderado.

PANORAMA DO RIO DE JANEIRO,
TOMADO DA ILHA DAS COBRAS,
publicado no estabelecimento lithographico de
HEATON E RENSBURG,
rua da Ajua n. 68.

Este chefe d'obra desenhado e lithographado com uma perfeita exactidão e perfeição, será estampado sobre uma folha de papel magnifico de 28 sobre 36 pollegadas.

Os editores abrirão uma lista de subscrição ao preço de 6\$ rs. cada exemplar, até 15 de junho p. f., dia da entrega, e a 8\$ rs. depois dessa data.

Figure 20 – Annonce des Panoramas de Ludwig & Briggs et Heaton & Rensburg

Le prix des portraits semble être fixé en accord avec l'importance du personnage représenté. Il ne s'agit pas d'un type de représentation dans lequel investit l'atelier de Briggs. La seule annonce pour la période concerne le portrait de Juan Manuel de Rosas (Buenos Ayres, 1793 – Southampton, 1877), un homme politique argentin, dont le portrait est vendu en 1840⁸⁷⁶ à 460 réis, un prix très bas pour la moyenne du marché concernant les portraits. Cette vente reste opaque du point de vue social, il semble être la seule estampe commercialisée à Rio de Janeiro ayant pour sujet une figure sud-américaine, en dehors des personnalités de l'Empire. La tendance montre plutôt la réalisation de portraits soit des figures brésiliennes, soit européennes en rapport avec la société brésilienne, comme c'est le cas du portrait de Louis de Bourbon-Sicile, le prince royal des Deux-Siciles, annoncé par *Heaton & Rensburg* et la maison *Laemmert* en 1844 (*Jornal do Comércio*, n. 112, le 23 avril 1844).

Ces deux occurrences mettent en évidence le rôle « journalistique » de la vente des portraits dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro. Le portrait de Rosas dans le catalogue de Briggs est indicatif des relations qu'il établit tout probablement avec les lithographes du bassin de *La Plata*. Dans ce contexte-ci, la pratique du portrait joue un rôle important dans les conflits politiques de la région, notamment afin de donner un visage aux « héros nationaux⁸⁷⁷ », ou au contraire caricaturer les opposants politiques. On ne sait pas informer s'il s'agit d'un portrait de glorification, tels les modèles couramment développés à Buenos Ayres et Montevideo ou une caricature. Dans le cas de *Heaton & Rensburg*, en 1842, l'atelier annonce la vente du portrait de la future impératrice Thérèse-

⁸⁷⁶ Sur les portraits politiques dans les lithographies argentine et uruguayenne des années 1830 et 1840, voir Ernesto Beretta García, « La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX », Cuaderno de Historia, n. 9, [En ligne], 2009, pp. 17-38.

⁸⁷⁷ Ernesto Beretta García, *op. cit.*, p. 26.

Christine de Bourbon-Siciles (Naples, 1822 – Porto, 1889) à 2 000 *réis*. Le portrait de Louis de Bourbon-Sicile, frère de la future impératrice du Brésil et futur mari de la sœur de d. Pedro II, Janvière du Brésil (Rio de Janeiro, 1822 – Nice, 1901), n'a pas le prix indiqué, mais la date de la première annonce est la même que celle de son mariage avec la princesse impériale, le 23 avril 1844, ce qui met en lumière le choix d'illustrer un événement social en cours dans la société.

En tout cas, les prix de portraits sont devenus plus accessibles, même ceux des personnalités importantes de l'Empire, si l'on retient qu'au 30 juillet 1834 (*Jornal do Comércio*, n. 167), Victor Larée annonçait les débuts de la souscription pour la réalisation d'un portrait de d. Pedro I, « le héros de deux mondes », en sa mémoire après son décès. Il s'agit d'une initiative conjointe entre la lithographie de Larée, la typographie de Plancher et d'autres établissements des milieux graphiques de Rio de Janeiro, notamment le journal *Diário do Rio de Janeiro*. Le prix pour le financement du portrait est de 8 000 *réis*, payé à crédit en deux fois : la première lors de la souscription et la deuxième moitié après l'estampe réalisée. L'un des arguments de vente est l'impression unique de l'estampe dans les circonstances précitées, en donnant au portrait quelque chose « de rare et original ». Cette baisse des prix des portraits indique non seulement la popularisation de la représentation qui assume ses rôles de représenter l'actualité, mais également la diversification probable des consommateurs, ce qui permet de pratiquer des prix plus abordables.

Les estampes artistiques les plus accessibles sont celles des reportages graphiques et des caricatures. La distinction entre les deux types de représentation est purement méthodologique, on constate que ce type d'estampes est considéré de façon relativement similaire, surtout dans les annonces des ateliers de Briggs. On considère comme reportage graphique⁸⁷⁸ les scènes qui représentent les événements de l'actualité dans la société de Rio de Janeiro, comme le débarquement de l'impératrice Thereza Cristina ou les festivités urbaines. Cette classification se doit d'être fluide, notamment si l'on pense aux deux estampes concernant les conséquences de l'*entrudo*. L'ancien carnaval portugais, l'*entrudo* est un héritage culturel laissé par la colonisation portugaise. Ces festivités marquent une période importante dans les calendriers sociaux des sociétés portugaises, notamment dans les espaces coloniaux, qui symbolisent le principe (l'entrée) du printemps (en Europe) et la période avant le carême⁸⁷⁹. Ces deux estampes, réalisées par Briggs en 1840, montrent un ton très moraliste à propos des comportements des citoyens lors des festivités de l'*entrudo*. Cette estampe met l'accent sur les conséquences de ces comportements exacerbés. Elle est sous-jacente des modifications qui sont imposées aux festivités du carnaval depuis les débuts des années 1830. En effet, la pensée culturelle des élites brésiliennes durant cette période est fortement marquée par la volonté de se montrer comme une « nation civilisée ». L'un des axes de cette transformation sociale, c'est la prise de distance avec les pratiques culturelles de la période coloniale, comme l'*entrudo* qui, de plus, est associé à la culture portugaise, donc

⁸⁷⁸ On établit une typologie méthodologique pour différencier la caricature et ce que l'on appelle reportage graphique dans la production des scènes du quotidien de la ville par les ateliers de Briggs. Le terme de reportage se fonde sur l'idée d'un témoignage portant sur la description et le compte rendu d'un événement. Il est associé aux genres discursifs descriptifs, de même qu'aux documentaires. Dans ce cas, puisque cette observation de l'actualité est restituée par le biais des codes graphiques de la lithographie, on associe donc les deux termes. La question de la critique sociale satirique sera davantage abordée dans le chapitre VII. Voir les réflexions qui ont fondé la nôtre, Pascale Argod, « Du reportage graphique et du carnet de reportage : images géopolitiques, regards de reporters et témoignages du réel », *Belgeo*, n. 2, [En ligne], 2014, pp. 1-15.

⁸⁷⁹ Adilson Miguel, Salmo Dansa, *Histórias de Carnaval*, Rio de Janeiro: Scipione, 2010, pp. 3-4.

considéré comme une fête anachronique⁸⁸⁰. C'est à partir de cette période que les élites de Rio de Janeiro importent les formes des carnivals parisien et niçois, ce qui prendra les formes actuelles du défilé des écoles de *samba* du Carnaval de Rio de Janeiro et celui de São Paulo. Le carnaval de rue, encore très ancré dans la culture populaire brésilienne, est plus proche des manifestations de l'*entrudo*⁸⁸¹.

Cette estampe met en lumière l'actualité alors qu'elle construit des caricatures sur les comportements des groupes sociaux lors des événements de cette société. La réalisation de ce type d'estampe semble, d'après les annonces, être la spécialité des ateliers de Briggs, celui de *Heaton & Rensburg* se dédierait à des thèmes plus « nobles », tels que les événements touchant les cercles impériaux. Ces constats sont cependant lacunaires, car ces annonces, de toute évidence, ne reflètent qu'une infime partie de cette production visuelle, surtout si l'on pense que l'atelier *Ludwig & Briggs* n'a étrangement pas fait de publicité sur son album de 1846 à l'opposé de ce qui a été fait avec la collection *Costumes do Brasil* en 1840. Nous reviendrons dans le chapitre VII à cette question. Ces productions sont de toute évidence très populaires et commercialisées à un prix moindre, 120 et 160 *réis* pour les caricatures et 240 *réis* la version colorée des conséquences de l'*entrudo*. La scène du débarquement de l'impératrice est à 1 000 *réis* dans l'atelier *Heaton & Rensburg*, ce qui témoigne du fait que la « noblesse » du sujet est une plus-value commerciale.

Ce qui ressort de cet échantillon des tarifs pratiqués pour la lithographie artistique originale est une distinction nette des prix selon le type de représentation en allant des prix les plus bas pour les caricatures et les feuilles volantes des coutumes (120 et 160 *réis*) aux plus chers pour les paysages. Parmi ceux-ci, les prix élevés du panorama de Briggs en 1839 et 1840 pourraient éventuellement se rapporter au coût de l'importation des estampes anglaises. L'importation d'artefacts d'Europe, qu'ils soient du matériel lithographique ou encore du produit fini, l'estampe, est une pratique courante, en témoigne l'annonce de l'arrivée de l'embarcation *Scipio* venant de Londres. Celle-ci indique l'importation de plusieurs marchandises de tous types pour les divers expatriés et d'autres individus d'origine britannique à Rio de Janeiro, on retrouve une caisse avec des objets de dessin destinée à Briggs (*cf. Jornal do Comércio*, n. 12, le 14 janvier 1841), sans que l'on sache la nature de ces objets.

Le prix des vues du panorama pourrait donc se référer au fait que la fabrication de ces estampes est une prérogative de l'atelier londonien, celui de Briggs à Rio de Janeiro aurait uniquement la charge de la commercialisation des estampes, malgré le fait qu'il soit l'auteur de la matrice qui est probablement restée à Londres. L'exemple des moyens de commercialisation des estampes composant le panorama de Briggs met en lumière la complexité des accords entre les ateliers à Rio de Janeiro par rapport à la demande des vues de la ville. L'une des possibilités semblant s'offrir aux ateliers de Rio de Janeiro est l'importation d'estampes européennes sur le thème brésilien fabriquées à partir de dessins des « artistes voyageurs », réalisés sur place.

Eventualmente, editores encomendavam a pintores e desenhistas trabalhos que eram impressos em oficinas litográficas europeias. Posteriormente, esses produtos eram comercializados por empreendedores que, em alguns casos, exerciam o comércio de livros, estampas, materiais de escritório e litográfico etc. Esses estabelecimentos traziam amplo sortimento de artigos importados, inclusive álbuns e litografias avulsas com panoramas e vistas do Brasil

⁸⁸⁰ Felipe Ferreira, *Inventando Carnavais – O surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2005, p. 31.

⁸⁸¹ Voir Felipe Ferreira, Paul Claval (préface), *L'Invention du Carnaval au XIX^e siècle, Paris, Nice, Rio de Janeiro*, Paris, L'Harmattan, 2014.

confeccionados no exterior. A procura por imagens desse tipo deve ter incentivado os negociantes a lançarem-se como empreendedores no setor das imagens impressas que tinham por tema a paisagem carioca. O fato de que algumas dessas empresas possuíam filiais no estrangeiro ampliava o mercado consumidor para tais produtos⁸⁸².

Tel était le cas des *12 vues de Rio de Janeiro* dessinées par le Baron Carl von Planitz, lithographiées à Hambourg dans l'atelier d'Otto Speckter⁸⁸³ en 1848⁸⁸⁴. La particularité de cet album concerne le fait que le lieu de fabrication est indiqué comme double : Hambourg et Rio de Janeiro, dans la mesure où il est fort probable que Eduardo et Henrique Laemmert, les propriétaires de la typographie *Laemmert*, participèrent au financement de l'édition des estampes, qu'ils commercialisèrent par la suite à Rio de Janeiro⁸⁸⁵. Cela pourrait expliquer donc le cas de Briggs qui réalise les vues de son *Panorama* en tant qu'apprenti ou employé de l'atelier *Day & Haghe*. Les droits commerciaux appartiendraient ainsi à l'atelier britannique. Ces circonstances différentes de fabrication de l'estampe commercialisée à Rio de Janeiro renforcent donc notre hypothèse d'une dynamique double : une fabrication européenne, ou conjointe comme c'est le cas dans l'exemple de la maison *Laemmert* pour certains produits, les paysages notamment ; une fabrication sur place pour des produits qui répondent aux demandes internes, les scènes populaires et les caricatures des « types sociaux » de Rio de Janeiro.

En revenant sur la question des prix des estampes, il convient de remarquer que les prix plus élevés des paysages semblent effectivement indiquer le profil des consommateurs de ces représentations, indiqué comme étant des classes moyennes et hautes. En revanche, les caricatures, les scènes populaires et les figurines des types sociaux montrent en fait que Rio de Janeiro possède sur son marché d'estampes la présence d'un groupe des consommateurs plus large que l'on ne croit. Les prix des albums fabriqués par les deux ateliers sont très symboliques des publics auxquels chacun de ces établissements se destinait. *A priori* la collection d'estampes de la *Lithographia Briggs*, commercialisée à 6 000 réis, semble plus chère que la collection d'estampes *Rio de Janeiro Pitoresco*, de *Heaton & Rensburg*, qui est à 5 000 réis. Toutefois, il est capital de remarquer les conditions de vente indiquées par les annonces des deux ateliers.

Tout d'abord, la collection fabriquée par *Heaton & Rensburg* d'après les dessins d'Abraham Louis Buvelot et Louis Auguste Moreau, considérée comme le premier album fait sur place⁸⁸⁶, est en fait annoncée sous le format de feuilles volantes, ce qui la place donc comme la deuxième collection faite à Rio de Janeiro, après la série *Costumes do Brasil* (cf. le chapitre VII) :

Saiu à luz o 1º n. do RIO DE JANEIRO PITORESCO contendo seis estampas com vistas e figuras, desenhados por A. Moreau e L. Buvelot, litografados em muito bom papel por Heaton e Rensburg; acha-se à venda pelo preço de 5 \$ rs. em casa do Sr. Laemmert, rua da Quitanda, e Leuzinger, rua do Ouvidor, n. 26⁸⁸⁷.

⁸⁸² Celeste Zenha, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁸³ Sur le lithographe hambourgeois, voir Veronika Braunfels, *Otto Speckter (1807-1871): Illustrator und Lithograph in Hamburg*, Hamburg, Verlag Verein für Hamburgische Geschichte, 1995.

⁸⁸⁴ Celeste Zenha, *ibidem*.

⁸⁸⁵ Cf. la fiche iconographique de l'ensemble des estampes dans les collections de la *Kunsthalle* de Hambourg. Disponible sur <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/44365>

⁸⁸⁶ Celeste Zenha, *ibidem*, p. 33

⁸⁸⁷ « Le premier numéro de RIO DE JANEIRO PITTORESQUE est sorti à la lumière contenant six estampes avec des vues et des figures, dessinées par A. Moreau et L. Buvelot, lithographiés sur un très bon papier par Heaton et Rensburg ; il est en vente au prix de 5 \$ rs. chez M. Laemmert, rue de la Quitanda, et Leuzinger, rue de l'Écouteur, n. 26 », *Jornal do Comércio*, ns. 81-82-83, les 24 et 26 mars 1842.

L'annonce indique clairement que la vente de la collection, puisque la première est numérotée, est faite sous format de feuilles volantes, commercialisée au prix de 5 000 réis. La série *Costumes do Brasil* est à 6 000 réis, comme énoncé auparavant. Toutefois, il y est explicitement indiqué la possibilité soit de souscrire à la collection aux prix indiqués, soit d'acquérir la feuille volante au modeste prix de 160 réis. Une offre qui n'est pas développée pour la collection des concurrents de Briggs, en tout cas n'est pas annoncée sur les journaux. Cette double possibilité d'achat des estampes de la collection *Costumes do Brasil* met en avant le souhait de s'adresser à deux publics de consommateurs distincts, ceux plus aisés qui auraient la possibilité de se procurer la collection complète et les autres plutôt modestes qui s'achèteraient la feuille volante de leur choix, le soldat bas gradé qui veut avoir une image de son métier, voire l'*escravo de ganho* qui souhaite acquérir avec sa petite pièce de 160 réis (fig. 21) une représentation de sa fonction de *Negro Comprador* (fig. 25).

Cette projection vis-à-vis du profil du consommateur populaire se fonde sur le prix de la feuille volante qui est le même que celui journal dans lequel elle est annoncée. En effet, à l'instar du *Jornal do Comércio* qui propose l'édition à 160 réis et l'abonnement annuel à 16 000 réis, la proposition de commercialisation de la série suit le même modèle de 160 réis pour l'acquisition de la feuille volante ou la possibilité de s'abonner aux cinquante numéros par le prix de 6 000 réis. De plus, la possibilité d'abonnement met en lumière la volonté de financer la production de la série par les consommateurs plus aisés, il s'agit d'une nouvelle attitude de consommation des biens culturels et artistiques à Rio de Janeiro, ce serait alors les débuts timides d'une démarche de collectionnisme et du mécénat privé. En somme, même si la collection apparaît comme étant plus chère que celle de *Heaton & Rensburg*, la double possibilité d'acquisition rend l'offre abordable pour un public plus modeste, ce qui n'est pas le cas de la première.



Figure 21 – Pièce de 160 réis de la période de la Régence et du Second Empire (1831-1889)

En synthèse, la perspective comparatiste développée ici entre les prix pratiqués par les deux plus grands ateliers lithographiques de Rio de Janeiro dans les années 1840 se fonde sur le constat que la production des paysages, des scènes populaires, des reportages graphiques, des caricatures et des « types sociaux » s'adresse à des publics cibles distincts. Même s'il est évident qu'un public plus aisé peut effectivement consommer également des productions populaires. À partir des prix de vente, s'instaure une hiérarchie quant au thème de représentation des lithographies artistiques originales. Celles qui développent le thème paysager, relativement en vogue dans les sociétés européennes, sont vouées à une consommation par un public plus éclairé tandis que les types sociaux sont destinés à la consommation populaire.

À titre de conclusion à cette étude des prix pour inférer le profil du consommateur d'estampes à Rio de Janeiro, il convient d'abord de préciser que l'objectif

de cette brève analyse sur les prix des estampes commercialisées par ces deux ateliers n'a pas eu la prétention d'être exhaustive, ni de proposer une analyse économique développée du phénomène. Afin d'avoir une compréhension plus claire de l'amorce de l'économie visuelle, il est essentiel d'établir une comparaison des prix de ces estampes par rapport au coût moyen de la vie.

D'abord, il faut souligner le fait que notre analyse n'a pas exploré d'autres facteurs importants pour inférer les prix de l'estampe, tels que l'observation de l'évolution des prix dans les différents secteurs de ce marché, notamment ceux de la lithographie commerciale ; le prix et l'achat des matières de fabrication (les papiers, les pierres lithographiques, les composés chimiques) qui pour la plupart étaient importées d'Europe ; de même que d'autres éléments essentiels pour la commercialisation des estampes, tels que le loyer des locaux et le coût de la main-d'œuvre que tout porte à croire qu'elle était fortement marquée par l'emploi de captifs. Il est certain qu'à cette époque l'observation des trois ateliers lithographiques de Rio de Janeiro montre que le marché des estampes était loin de mobiliser un fort capital⁸⁸⁸. Il est intéressant de remarquer à ce propos que les prix affichés sur les annonces sont prioritairement ceux de la lithographie artistique, ceux des *éphémères* étant annoncés dans le catalogue des produits, mais dont les prix de commercialisation ne sont pas indiqués sauf quelques rares exceptions. Celles-ci concernant par exemple quelques annonces de Briggs, notamment dans les années 1830, pour un cahier ligné à 320 réis (*Jornal do Comércio*, n. 214, le 26 septembre 1838), pour les cartes de visite à 4 000 réis les cent (*Jornal do Comércio*, n. 49, le 28 février 1839). *Heaton & Rensburg* proposent d'autres produits culturels, tels que le roman illustré *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, à 24 500 réis ; mais ils ne font aucune annonce d'éphémères en indiquant leur prix (*Diário do Rio de Janeiro*, n. 07017, 1845).

L'objectif principal de cette exposition était de proposer quelques nuances sur l'idée que la production lithographique de Rio de Janeiro n'était pas tournée vers la consommation interne, spécifiquement celle des classes populaires. Les prix des caricatures et des feuilles volantes des scènes et des types populaires montrent le contraire. De plus, on pourrait envisager une dynamique cyclique, l'accent sur un certain type de représentation, notamment le thème militaire et du personnage noir alimenterait non seulement la recherche du pittoresque du voyageur étranger, mais aussi susciterait le désir de consommation des classes populaires, y compris les captifs, qui, en se voyant représentés, verraient un intérêt à posséder une estampe à leur effigie.

Quelques chiffres à propos du coût de vie à Rio de Janeiro nous permettent de clôturer cette analyse⁸⁸⁹. D'abord, dans cette société esclavagiste, le bien de consommation de base est justement l'individu captif ; ainsi le prix d'un homme esclavagisé ayant un métier spécifique est de 1 800 000 *contos de réis* en 1857, sa location dans les industries et la manufacture à Rio de Janeiro entre les années 1840-1841 est de 12 000 réis, avec une gratification de 1 000 réis pour les captifs travaillant dans une fabrique dans les années 1860. Ceux-ci recevaient des primes extraordinaires d'égale valeur dans le cas de réparation des machines ou de délation des vols de leurs compagnons de travail. Entre les années 1850 et 1870, le coût de l'alimentation des esclaves loués et des colons sous contrat en cours de remboursement du voyage était de

⁸⁸⁸ Celeste Zenha, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁸⁹ Les prix sont récupérés à partir des archives de la *Santa Casa da Misericórdia*, l'ordre religieux de *São Francisco da Penitência* et de l'indexation des prix parue dans le *Jornal do Comércio* entre 1820 et 1930. Les résultats de ces recherches sont consultables dans Eulália Maria Lahmeyer Lobo, Octavio Canavarros, Zakia Feres, Sonia Gonçalves, Lucena Barbosa Madureira, « Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro, 1820-1930 – Resultados preliminares », *Revista Brasileira de Economia*, vol. 25, n. 4, Rio de Janeiro, 1971, pp. 235-265.

320 réis par jour ; celui d'un travailleur libre était aux environs de 600 réis⁸⁹⁰. À titre d'exemple, un maître maçon libre dans les années 1850 touchait un salaire moyen de 44 200 réis⁸⁹¹. Selon le voyageur J. F. Von Weech⁸⁹², une chambre modeste à Rio de Janeiro dans les années 1820 et 1830 chez l'habitant coûtait aux environs de 10 000 réis.

Ces chiffres qui sont relativement disparates permettent cependant d'inférer les prix quand même modestes des estampes à Rio de Janeiro. Les pratiques de souscription pour financer les productions, les ventes en feuilles volantes ainsi que le choix des supports les plus économiques montrent un souci de rentabiliser la production par rapport aux moyens de production. L'analyse particulière de ceux-ci permet à son tour d'établir plus amplement le profil de ce marché. Autrement dit, qu'est-ce que le support de l'estampe à Rio de Janeiro met en lumière sur les dynamiques de production, de diffusion et de commercialisation de l'estampe artistique dans ce marché ?

5.4 L'album d'estampes ou les feuilles volantes : quels supports de choix pour le thème brésilien dans l'économie visuelle du monde atlantique ?

L'étude menée sur les annonces commerciales des ateliers de *Heaton & Rensburg* et *Ludwig & Briggs* permet un autre constat qui concerne particulièrement le support matériel de commercialisation de ces estampes : les albums et les feuilles volantes. Celles-ci étant le format de préférence sur ce marché par rapport à l'album d'estampes, notamment pour la *Litographia Briggs* qui propose les deux types d'acquisition : soit la collection de cinquante estampes, soit l'achat à la feuille volante, comme démontré auparavant. Si l'on pense au thème brésilien dans la culture visuelle de cette période selon une perspective plus large qui englobe les liens entre les Amériques et l'Europe, on constate que la fabrication et la commercialisation d'estampes à Rio de Janeiro étaient en quelque sorte à contre-courant de ce qui est pratiqué dans d'autres contextes, notamment européens. En effet, l'album d'estampes et l'illustration de récits de voyages sont les supports matériels le plus communs en ce qui concerne l'iconographie *brasiliانا* au XIX^e siècle.

Puisque nous n'abordons pas les illustrations des récits de voyages et d'autres types de livres, concentrons-nous les albums d'estampes. À cette période, les thématiques les plus prisées pour le thème visuel brésilien sont celles des paysages (l'album de vues) et les scènes de genre (les albums des types et des coutumes). Notre analyse des albums d'estampes publiés dans la première moitié du XIX^e siècle part des indications de l'étude sur le sujet réalisée par Lygia da Cunha⁸⁹³. En revanche, au lieu de nous concentrer sur la période du séjour des auteurs de ces albums, nous priorisons la date de la publication pour établir un tableau retraçant (*cf.* le tableau n. 4) les formats d'édition des estampes. Quelques-unes des productions de la période mélangent les deux modèles : les paysages et les types sociaux. Tel est le cas du premier album qui concerne spécifiquement le thème de la représentation des vues urbaines de Rio de Janeiro dans lesquelles sont insérés les types sociaux de la ville, celui du lieutenant anglais Henry Chamberlain (Londres, 1796 –

⁸⁹⁰ Eulália Maria Lahmeyer Lobo *et al.*, *ibidem*, pp. 252-253.

⁸⁹¹ *Ibidem*, p. 254.

⁸⁹² J. F. von Weech, *Reise Uber England und Portugal nach Brasilien und der Vereinigten Staaten des La Plata Stromes wiihrend den Jahren 1823 bis 1827*, Munchen: Gedruickt hei Fr. X Auer, 1831. p. 36.

⁸⁹³ Voir Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, "Vinte álbuns de estampas do Rio de Janeiro", *op. cit.*, pp. 49-58.

Bermudes, 1843)⁸⁹⁴, *View and Costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil from drawings taken by Lieutenant Chamberlain*⁸⁹⁵, publié à Londres en 1822.

Dans les années 1830, le premier album est celui des dessins et des peintures de Franz Josef Frühbeck⁸⁹⁶, *Skizze meiner Reise nach Brasilien in Sud-Amerika im Jahre 1817*⁸⁹⁷. Le lithographe suisse Frédéric Salathé (Binighen, Suisse, 1793 – Paris, 1860)⁸⁹⁸ publie à Basel l'album *Souvenirs de Rio de Janeiro* (1834), dont les estampes sont fabriquées à partir des dessins de Johann Steinmann, Krestchnner et Victor Barrat⁸⁹⁹. Entre 1834 et 1838, les trois volumes du *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Jean-Baptiste Debret sont publiés à Paris avec les lithographies fabriquées à l'imprimerie Lemercier. Il s'agit d'une production hybride entre récit de voyage et album d'estampes, la production la plus célèbre de l'iconographie *brasilianna*. Le deuxième volume de 1835 est dédié aux populations d'origine africaine à Rio de Janeiro. Cette année est prolifique pour le thème brésilien sur le marché de l'estampe européenne. En effet, Johann Moritz Rugendas (Augsbourg, 1802 – Weilheim an der Teck, 1858)⁹⁰⁰ publie à Paris les deux versions de son album : *Malesriche reise in Brasilien* traduit aussitôt en français par *Voyage pittoresque dans le Brésil*⁹⁰¹, édité par Engelman. Karl Wilhelm von Thiermin (Berlin, 1784 – 1854)⁹⁰² publie à Berlin l'album *Saudades do Rio de Janeiro*, ses dessins

⁸⁹⁴ Henry Chamberlain est un officier d'artillerie de l'armée royale britannique. Il est second baronnet Chamberlain et fils aîné du diplomate et consul britannique à Rio de Janeiro, Sir Henry Chamberlain. Il séjourna à Rio de Janeiro entre 1819 et 1820 pour une mission diplomatique auprès de la couronne portugaise. Son œuvre est relativement connue lors de sa publication en 1822.

⁸⁹⁵ Henri Chamberlain, *View and Costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil from drawings taken by Lieutenant Chamberlain*, Londres, Thomas M'Lean, 1822.

⁸⁹⁶ Franz Josef Frühbeck (Vienne, 1795 – Krieglach, ?) est un artiste autrichien qui faisait partie du cortège de la princesse Léopoldine qui arrive à Rio de Janeiro en 1817 pour son mariage avec d. Pedro I. Ses œuvres se trouvent actuellement dans les collections de l'IMS, de l'Itaú Cultural (São Paulo) et celles de *The Hispanic Society of America* (NY). Voir l'entrée de la collection IMS. Disponible sur : <https://ims.com.br/titular-colecao/franz-joseph-fruhbeck/>. Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, « Vinte álbuns de estampas do Rio de Janeiro », *op. cit.*, p. 49.

⁸⁹⁷ Franz Josef Frühbeck, *Skizze meiner Reise nach Brasilien in Sud-Amerika im Jahre 1817 auf dem Konigl portugiesischen Linienschiffe Johann der VI., um zugleich Erklärung der 24 optischen, in zwey Aufstellungen dargestellten, noch nie gesehenen Andichten dieses Kaiserreiches von F. J. Frühbeck*, Vienne, Aus der Buchdruckerey der Witwe Stockholzer, 1830. Voir la reproduction fac-similé de cet album publié en 1960 par The Hispanic Society of America, Franz Josef Frühbeck, Gilberto Ferrez et Robert C. Smith (org.), *Brazilian Journey: a Study of Some Paintings and Drawings Made in the Years 1817 and 1818 and now in possession of the Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, University of Pennsylvania Press, 1960.

⁸⁹⁸ Salathé est un peintre, paysagiste et graveur d'origine suisse, moyennement connu par ses aquarelles dont il présente l'une d'entre elles au salon de 1841.

⁸⁹⁹ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, « Vinte álbuns de estampas do Rio de Janeiro », *op. cit.*, p. 52.

⁹⁰⁰ Issu d'une famille d'artistes peintres et des graveurs bien installée à Augsbourg, Rugendas arrive au Brésil avec l'expédition scientifique du baron Georg Heinrich von Langsdorff, ses membres comptaient également un autre nom important de l'iconographie *brasilianna*, Thomas Ender. Il est resté au Brésil de 1822 à 1825, l'année précédente il rompt avec Langsdorff. Ensuite, il revient au Brésil en 1845. Lors de son premier séjour à Rio de Janeiro, il se lia d'amitié avec Debret et d'autres membres de la colonie française de la Tijuca (voir le chapitre II).

⁹⁰¹ Johann Moritz Rugendas, plusieurs lith. *Voyage pittoresque dans le Brésil*, Paris, Lithographie de Engelman, 1835.

⁹⁰² Il est peintre, dessinateur et commerçant prussien. Il vit à Rio de Janeiro entre 1818 et 1835 en tant que commerçant. Il s'intègre rapidement à la société locale et participe à la commission pour les travaux de la ville sous le règne de d. João VI.

sont lithographiés par Loeillot⁹⁰³. Edward Nicolle et James Dickson publient à Londres *Panoramic Views of Rio de Janeiro*.

On constate que les albums d'estampes sur le thème brésilien sont majoritairement des publications européennes dans les années 1830. Ces albums reprennent les voyages ou les séjours plus ou moins longs de leurs auteurs au Brésil dans les années 1810 et 1820, ce qui met en évidence le processus d'ouverture de l'ancien espace colonial et la transition entre ce statut vers celui d'une nation indépendante. L'album d'estampes correspond à une nouvelle forme dans la longue tradition de la littérature de voyage qui, au cours du XVIII^e siècle, se transforme. Le récit de voyage devient l'expression du voyage en tant qu'outil de formation intellectuelle⁹⁰⁴. En effet, apparaît alors une dimension organisationnelle de l'espace-temps qui est désormais conçue comme une action publique. Le voyage se doit d'être restitué sous forme d'itinéraire organisé et avec des commentaires de tous ordres : topographiques, culturels, socio-historiques, mettant en évidence la perception du voyageur. Il s'agit de l'apprentissage d'un comportement lors du voyage, et la nécessité de cette information notamment lorsque le voyageur s'éloigne des « centres des civilisations⁹⁰⁵ ». Le voyage devient un rite de passage de la jeunesse appartenant à une élite européenne qui se fonde sur l'idée d'utilité. « Le voyageur utile reste ainsi aux marges des sociétés traversées, mais il s'efforce d'en comprendre les fonctionnements en garantissant sa sécurité et en multipliant les points de vue⁹⁰⁶. »

Durant les premières années du XIX^e siècle, ces tendances autour de la littérature du voyage, qui est multiple et qui, sous sa forme visuelle, se structure en guides topographiques s'organisent selon un autre modèle qui privilégie les descriptions artistiques plutôt que géographiques. Notamment en France, les voyages pittoresques abandonnent progressivement les commentaires topographiques au profit des ceux sur les œuvres d'art, de même que l'observation pittoresque dans le sens d'une reproduction imagée de la perception du voyageur⁹⁰⁷. Entre 1770 et 1850, les voyages pittoresques connaissent un succès éditorial en France, en Angleterre, en Allemagne. L'album d'estampes se trouve donc à une étape entre le voyage pittoresque, qui associe les commentaires aux estampes, et les illustrations qui prendront davantage place à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. En dehors des espaces européens, le Brésil est relativement présent dans cette économie éditoriale et visuelle, placé comme l'une des destinations importantes des Amériques. Notamment entre 1770 et 1780, il fait partie des destinations les plus courues des Amériques avec l'Amérique du Nord (États-Unis et Canada) ; puis il connaît une chute de fréquentation entre 1800 et 1820, vraisemblablement en raison des conjonctures politiques dues aux guerres napoléoniennes. Il redevient une destination prisée entre 1835 et 1855⁹⁰⁸.

On constate que les albums d'estampes sur le thème brésilien sont prioritairement publiés en Europe dans les années 1830. La décennie suivante change la

⁹⁰³ Karl Wilhelm von Thiermin, Loeillot (lith.), *Saudades do Rio de Janeiro*, Berlin, Druck von L. Sachse & Co, 1835.

⁹⁰⁴ Daniel Roche, *Humeurs vagabondes – de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris : Fayard, 2003, pp. 35 ; 57.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 71-2.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, p. 73.

⁹⁰⁷ Etienne Jollet, « L'accessibilité de l'œuvre d'art : les beaux-arts de Paris au XVIII^e siècle », in Gilles Chabaud, Evelyne Cohen, Natacha Coquery et Jérôme Penez (org.), *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle - Villes, paysages, voyages*, Paris, 2000, p. 167-175.

⁹⁰⁸ Voir les données dans Caroline Jeanjean-Becker, « Les récits illustrés de Voyages pittoresques : une mode éditoriale », in Béatrice Bouvier et Jean-Michel Leniaud (org.), *Le Livre d'Architecture, XV^e – XX^e siècles*, Paris, Publication de l'École nationale des chartes, 2002, pp. 23-51.

situation, étant donné que Rio de Janeiro prend un rôle capital en tant que lieu de fabrication des estampes sur ce thème. La première publication de cette période, c'est justement l'ensemble des feuilles volantes intitulées *Costumes do Brasil* de Briggs et Lopes de Barros (1840-1841). Ensuite, un total de six productions sera publié et la majorité à Rio de Janeiro (cf. le tableau n. 4). Les deux albums des années 1840 qui ne sont pas publiés localement sont l'album *Rio de Janeiro ou Souvenir du Brésil* (1847) d'Adolphe d'Hasrel Rivedoux et *12 Ansichten von Rio de Janeiro ou 12 vistas do Rio de Janeiro* (1848), par Carl Von Planitz à Hambourg. Cet album est financé toutefois par Eduardo et Henrique Laemmert et commercialisé par leur établissement à Rio de Janeiro.

Pour les années 1850, *Views in South America from original Drawings made in Brazil, the River Plate and the Paraná* (1852), de William Gore Ouseley et J. Needham, est publié à Londres ; *Panorama de Rio de Janeiro* (1854) de Nicolas Hushar Desmons (France, 1803 – Rio de Janeiro, 1864)⁹⁰⁹ est publié à Paris par l'imprimerie Lemercier⁹¹⁰ ; *Album de Vistas* (1855) de Sébastien Auguste Sisson est publié à Rio de Janeiro. À partir des années 1850 et principalement durant la décennie suivante, l'album cède sa place au livre illustré et disparaît quasi totalement. À titre d'exemple, le livre *Brazil and Brazilians portrayed in the Historical and Descriptive Sketches* (1857)⁹¹¹ de deux pasteurs américains, Daniel Parish Kidder et John C. Fletcher, reprend dans ses plus de cent cinquante estampes un grand nombre d'estampes de l'album *The Brazilian Souvenir* de Ludwig & Briggs, *Rio de Janeiro Pitoresco*, de Louis Buvelot et Auguste Moreau pour Heaton & Hensburg et une vue du panorama de Nicolas Hushar Desmons, entre autres images du Rio de Janeiro des années 1840. Toutefois, aucune indication n'est donnée sur l'origine de ces estampes, ce qui en soi n'est pas étrange dans une période où les questions de droits d'auteur pour ce type de production visuelle n'en sont qu'à leur état embryonnaire. Il est intéressant de remarquer que Kidder publie, douze ans auparavant, son récit de voyage au Brésil⁹¹², mais que cette fois-ci il n'a pas recours aux feuilles volantes fabriquées à Rio de Janeiro comme pour les illustrations. En effet, un moindre accent est porté sur les types sociaux brésiliens avec seulement trois estampes dédiées au thème. En somme, en analysant la totalité des albums d'estampes lithographiques ayant le thème brésilien par rapport à leur lieu de fabrication et publication, on arrive au constat que Rio de Janeiro est le lieu par excellence de production de l'estampe sur ce thème, représentant 31 % de la production de ce type d'estampes (cf. le graphique II-3⁹¹³).

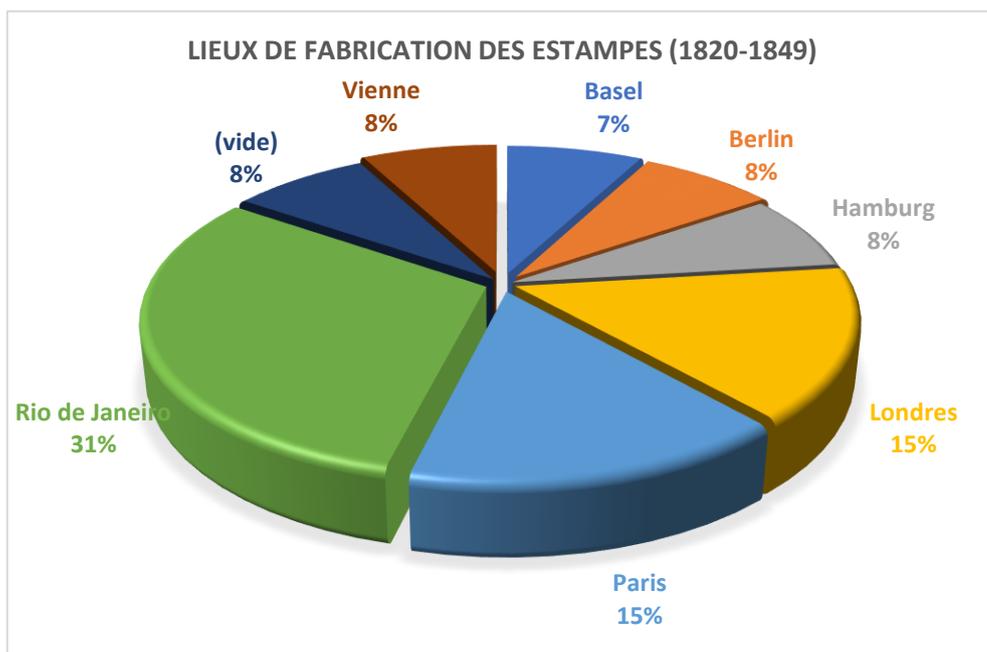
⁹⁰⁹ L'artiste connu jusque très récemment comme « Iluchar Desmons » a réalisé un album : *Le Panorama de la ville de Rio de Janeiro* (1856), fabriqué à l'atelier Lemercier, voir les études sur les aspects biographiques de cet artiste par Julio Reis, « Nicolas Desmons: revisão historiográfica do artista conhecido até então como "Iluchar Desmons" », *19&20*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 2, 2020.

⁹¹⁰ Les lithographes sont : Charles Fichot, Philippe Benoist, Aubrun, Eugène Cicéri.

⁹¹¹ Daniel Parish Kidder, John C. Fletcher, *Brazil and Brazilians portrayed in the Historical and Descriptive Sketches*, Philadelphie, Boston, Childs & Peterson, Philipps, Sampson & Co, 1857.

⁹¹² Daniel Parish Kidder, *Sketches of Residence and Travels in Brazil, Embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its Several Provinces*, 2 vols. Philadelphie/London, Sorin & Ball/Wiley & Putnam, 1845.

⁹¹³ Pour toutes les périodes, voir l'annexe F, données quantitatives.



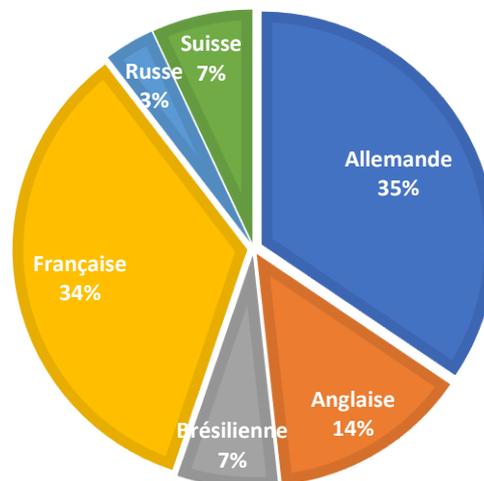
Graphique II-5 – Les lieux de fabrication des albums sur le thème brésilien (1820-1849)

Année	Titre de l'album/de l'ensemble	Producteurs	Imprimerie	Collection
1840-41	<i>Costumes do Brasil</i>	Lopes de Barros (dessins), Frederico Briggs (lithographe)	Lithographia Briggs	FBN IMS
1843	<i>Álbum pitoresco do Rio de Janeiro</i>	J. Schultz (estampes d'après plusieurs matrices)	Eduardo et & Henrique Laemmert	FBN
1845	<i>Rio de Janeiro Pitoresco</i>	Louis Abraham Buvelot (paysages), Auguste Moreau (figures), Heaton & Rensburg (lithographes)	Heaton & Rensburg	FBN NGA
1846	<i>The Brazilian Souvenir</i>	Briggs & Ludwig	Briggs & Ludwig	FBN IMS
1850	<i>Vistas do Rio de Janeiro</i>	Friedrich Pustkow (dessinateur et lithographe)	G. Leuzinger	FBN
1856	<i>Rio de Janeiro e seus arrabaldes</i>	Pedro Bertichen	Heaton & Rensburg	
1859	<i>Brazil Pitoresco</i>	Charles Ribeyrolles, Victor Frond	Typographia Nacional	

Tableau 4 – Les albums et les collections d'estampes fabriquées à Rio de Janeiro, 1840-1859.

En revanche, si l'on considère plutôt la nationalité des producteurs⁹¹⁴, qu'ils soient les artistes à l'origine de la représentation ou encore les lithographes qui créent les matrices, on constate que la majorité des producteurs sont européens, à l'exception des Frederico Briggs et Lopes de Barros. Les producteurs français (34 %) et allemands (35 %) représentent la majorité des artistes et des lithographes actifs dans la production de ces albums. Le bref panorama de l'histoire de la lithographie brésilienne durant première moitié du XIX^e siècle a montré une présence significative de lithographes européens, notamment des Français et des Allemands, dans la mise en place du procédé aux Amériques. Ce qui nous importe de prendre en considération dans cette sous-partie, c'est comment les rapports entre les acteurs sur place ont influencé les formes visuelles et matérielles de l'album et de la feuille volante brésilienne, symbolisée majoritairement par le marché de l'estampe à Rio de Janeiro.

NATIONALITÉ DES PRODUCTEURS DES ALBUMS (1820-1850)



Graphique II-6 – Nationalité des producteurs des albums sur le thème de Rio de Janeiro (1820-1850)

5.4.1 Les albums et les estampes brésiennes dans les années 1840

Le point départ de l'analyse du support prédominant de la lithographie artistique brésilienne dans les années 1840 est la production des deux ateliers de Briggs : les ensembles *Costumes do Brasil* (1840-41) et *The Brazilian Souvenir* (1846). En partant de cet objectif analytique, il est essentiel d'exposer d'abord ce que nous comprenons par les termes *album* et *feuille volante*. Dans un premier temps, l'entrée du mot *album* dans les

⁹¹⁴ Eneida Mercadante Sela développe une enquête quantitative similaire concernant l'origine des auteurs des récits de voyage entre 1808 et 1850. Les voyageurs britanniques et français correspondent à 70 % de l'ensemble de récits publiés ayant le thème brésilien ; les Allemands représentent le plus grand nombre dans les 30 % restants, composés des Autrichiens, Hollandais, Italiens et Russes. Parmi ces chiffres, la plus grande majorité sont des militaires, des scientifiques et des artistes (la chercheuse exprime un pourcentage de 80 % pour une distribution équilibrée des trois catégories professionnelles). Voir Eneida Maria Mercadante Sela, *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850)*, thèse de doctorat, Histoire sociale, Campinas, Unicamp, 2006, pp. 5-6.

différents dictionnaires se réfère à l'usage du terme comme synonyme de collection ou d'ensemble d'images matérielles (estampes, dessins, photographies, etc.), ce qui confirmerait l'usage de l'expression *album* pour se référer aux deux productions des ateliers Briggs dans la fortune critique de cet artiste :

[...] Reunindo achegas sobre alguns dos mais importantes álbuns de vistas e costumes do Rio de Janeiro, queremos frisar que nos limitamos às coleções de desenhos ou estampas impressos com o intuito de, originalmente, formarem sequência, e nas quais o texto, se existe, é apenas complemento⁹¹⁵.

La position méthodologique de Lygia da Cunha fait qu'elle exclut de son étude sur les albums de Rio de Janeiro les œuvres de Maria Graham, Robert Walsh, John Lucock, entre autres récits de voyage dont quelques-uns sont illustrés sur le Brésil⁹¹⁶. Nous nous alignons sur la perspective développée par Lygia da Cunha. Plus loin dans le texte, lorsque l'iconographe se réfère à l'ensemble *Costumes do Brasil* de la *Litographia Briggs*, elle souligne que, dans ce cas, les estampes sont plutôt des feuilles volantes qui ont été postérieurement réunies dans un album. Toutefois, elle n'explore pas plus profondément cette donnée, car elle indique l'organisation d'une étude spécifiquement dédiée à l'atelier *Ludwig & Briggs*⁹¹⁷. Effectivement en 1970, Lygia da Cunha revient sur certaines affirmations, telles que la date indiquée dans la première étude sur la production et la publication de la *Litographia Briggs* (1838-1839) qui est en fait de 1840 et 1841. Elle décrit avec davantage de détails la collaboration entre Briggs, le lithographe et imprimeur, et Lopes de Barros, auteur des dessins qui ont donné lieu aux matrices. Celui-ci n'est pas cité dans l'étude de 1960. Toutefois, l'opacité en ce qui touche au contexte de diffusion (publication et commercialisation) de l'ensemble se maintient dans l'introduction au fac-similé de la collection *The Brazilian Souvenir*, en 1970⁹¹⁸.

À partir de ces constats, l'étude des albums publiés ici a pour objectif de s'insérer dans la continuité de la fortune critique de Briggs en particulier, et de la lithographie artistique ayant le thème brésilien dans la culture visuelle de la première moitié du XIX^e siècle en général. La circonscription de l'économie visuelle brésilienne à cette période met en lumière que l'omniprésence des analyses, en partant de la production étrangère, finit par occulter les dynamiques propres au marché de l'estampe à Rio de Janeiro. Principalement en ce qui concerne la démarche pionnière de Briggs et Lopes de Barros, si l'on retient l'idée selon laquelle « le premier album à être totalement confectionné au Brésil eut pour auteurs les deux peintres, Louis Buvelot et Louis Auguste Moreaux, le premier deviendrait le daguerréotypiste de l'empereur d. Pedro II. *Rio de Janeiro Pitoresco* fut vendu initialement en 1842 en [format de] feuilles volantes qui contenaient chacune six estampes⁹¹⁹. » Nous ne saurions pas dire avec certitude si une telle affirmation concerne le thème mixte des albums des vues et ceux des types sociaux, si effectivement il s'agit d'indiquer la production lithographiée par *Heaton & Rensburg* d'après les dessins de Buvelot et Moreau comme étant le premier exemplaire national.

En s'appuyant sur ces considérations préliminaires, il convient d'apporter des nuances à la définition de l'album proposée jusqu'alors. Afin de restituer les dynamiques intrinsèques à cette économie visuelle, il semble essentiel de ne pas considérer comme un album la réunion de feuilles volantes. Cette démarche-ci est maintes fois postérieure à la production et commercialisation des estampes, voire dans une époque beaucoup plus

⁹¹⁵ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, "Vinte álbuns de estampas do Rio de Janeiro" [1960], *op. cit.*, p. 47.

⁹¹⁶ *Ibidem*.

⁹¹⁷ *Ibidem*, p. 53.

⁹¹⁸ *Ibidem*.

⁹¹⁹ Celeste Zenha, *op. cit.*, p. 33.

tardive. En effet, un nombre important d'albums d'estampes présents dans les collections brésiliennes sont organisés par les collectionneurs d'estampes *brasilianas* (cf. le chapitre VII). Ce choix suppose l'idée qu'un album, d'après le format communément publié sur le marché d'estampe européen, est organisé dans le cadre d'un projet éditorial, comme nous l'avons brièvement évoqué à propos des voyages pittoresques. Il s'agit d'un travail collaboratif, dans lequel sont impliqués différents acteurs (artistes, lithographes, imprimeries, réseaux de diffusion et commercialisation, entre autres). Ce projet s'insère dans une certaine cohérence éditoriale et a un objectif qui s'exprime dans une logique de séquence qui se réfère aux tendances non seulement artistiques et techniques, mais aussi mercantiles de la société de sa fabrication. En ce qui concerne les questions commerciales et économiques, elles sont sous-jacentes à la définition d'un public cible et des réseaux de diffusion, comme déjà évoqué. Généralement, ce projet éditorial est rendu visible dans l'artefact même par le biais des éléments du péri-texte visuel, c'est-à-dire la couverture, la page de garde, la préface rédigée par l'auteur des dessins ou de l'éditeur.

Bien que les productions des ateliers de Rio de Janeiro pour les années 1840 correspondent à certains de ces critères : la cohérence thématique, le travail collaboratif entre le lithographe et l'auteur des dessins, on ne peut pas affirmer avec certitude le projet éditorial dans les formes décrites ci-dessus. Prenons comme modèle l'album des vues et des types du lieutenant Chamberlain, qui est la forme la moins hybride de l'album tel que nous l'envisageons dans cette recherche. En d'autres mots, il s'agit de 36 estampes accompagnées de commentaires. Dans celles-ci, il est question d'un arrière-plan avec un paysage ou une représentation de l'espace urbain ; des figures sont placées aux premiers plans. La préface rédigée par l'éditeur londonien de l'album offre les éléments qui fondent notre réflexion :

The beautiful Scenery of Rio de Janeiro, and the peculiarity of many of the Customs of that remarkably interesting Country, having excited the attention of the Public in general, and *there being no Work of this description*, the Publisher presents this Volume as illustrative of the most striking objects, taken on the spot, during a long residence there, by LIEUTENANT CHAMBERLAIN, whose opportunities and abilities for this undertaking renders the Work of peculiar value from the reliance which may be placed on the fidelity of the representations of his tasteful pencil, which has been correctly followed in the Engravings. The descriptive explanations will be found particularly interesting to all who are desirous of *knowing the manners and customs of the inhabitants of this singular Country*. The Publisher trusts the whole has been so executed as to warrant Him in the confident hope of obtaining that liberal patronage which it is his constant endeavour to deserve⁹²⁰.

Laissons de côté pour l'instant les questions autour de la fidélité des représentations pour nous concentrer sur l'objectif éditorial. Les annonces décrites plus haut sur la commercialisation de l'ensemble par Briggs montrent certaines similarités avec cette préface. Notamment les expressions telles que : « *there being no Work of this description* » et « *Não tendo até aqui sido publicada uma coleção dos costumes do país* » ; une proximité qui est renforcée par la thématique de l'album de Chamberlain, « *manners and customs of the inhabitants of this singular Country* ». Toutefois, le choix de Briggs de diffuser la production de son atelier sous format de feuilles volantes ajoute des couches de sens qui doivent être considérées dans l'analyse de cet ensemble par rapport à l'album anglais. De plus, il n'y a aucune autre information de péri-texte visuel, à l'exception de l'adresse de la lithographie, de l'indication du lieu et de l'année d'impression, qui nous permette d'envisager le projet éditorial de ce présumé album d'estampes. Il en va de

⁹²⁰ Henri Chamberlain, « Adress », *op. cit.*, s. p.

même pour les feuilles volantes de l'ensemble *Rio de Janeiro Pitoresco*, dans lesquelles on a les six estampes sur la même feuille, l'indication des auteurs du dessin : Buvelot (paysages) et Moreau (figures) ainsi que l'adresse de la lithographie (*Heaton & Rensburg*) et le lieu d'impression (Rio de Janeiro).

L'exposition des questions du prix des estampes qui a laissé émerger non seulement le profil du consommateur, mais aussi les conditions matérielles pour la fabrication de l'estampe artistique à Rio de Janeiro sont sous-jacentes à ces couches de sens (sociaux, politiques, matériels et économiques) autour de l'estampe artistique brésilienne. Autrement dit, d'abord le choix de la feuille volante plutôt que celui de l'album se montre avant tout comme un choix commercial pour la rentabilité de la commercialisation de la collection. Dans le cas de l'album de *Rio de Janeiro Pitoresco*, apparaît une forme différente de commercialisation en ce qui a trait à l'offre de souscription pour le financement de l'album, mais également significative des contraintes économiques imposées par l'exiguïté de ce marché dans la production de ces œuvres. Les prix plus hauts de ces estampes s'expliqueraient plutôt par le rôle joué par les deux artistes européens dans la société de Rio de Janeiro, notamment la proximité avec les milieux impériaux et leur présence effective parmi les cercles des beaux-arts à Rio de Janeiro.

Les questions du choix des feuilles volantes sont en rapport étroit avec les conditions matérielles pour la fabrication de ce type d'artefact dans ce contexte. En ce qui concerne particulièrement la série *Costumes do Brasil*, l'hypothèse la plus vraisemblable est celle que ces feuilles volantes ont été réunies dans un format d'album après leur fabrication, probablement par des collectionneurs de l'iconographie *brasiliiana*⁹²¹, comme Lygia da Cunha l'évoque déjà dans son étude en 1960. Bien que cette hypothèse ne puisse pas être confirmée par manque de documents plus substantiels sur la circulation de ces feuilles entre les mains des collectionneurs, quelques éléments indiqués par Gilberto Ferrez vont dans ce sens. En effet, l'iconographe, lui-même collectionneur de l'iconographie *brasiliiana*, indique que quelques exemplaires des premiers types sociaux de Briggs et Lopes de Barros, fabriqués dans l'atelier *Briggs & Rivière*, entre les années 1832 et 1834, actuellement dans les collections du Musée impérial de Petrópolis, ont été acquis par le collectionneur Paulo Fontainha Geyer à Londres⁹²². Ferrez ne fournit cependant pas d'autres informations sur cette acquisition, ni sur la localisation antérieure de l'ensemble.

Il semble, toujours d'après Ferrez, que d'autres exemplaires des types sociaux de Briggs et Lopes de Barros, portant le titre anglais de *Negro city porter for hire* (fig. 22), ont été vendus lors d'une vente aux enchères de la maison *Sotheby's* à Londres le 5 novembre 1958⁹²³. Dans ce cas, il y a plus d'informations sur l'acquisition. La collection appartenait au couple M. C. Lewis, les estampes furent attribuées à Emeric Essex Vidal. Toutefois, la comparaison avec les types sociaux de la collection Paulo Geyer ainsi que les exemplaires présents dans la section d'iconographies de la FBN montre qu'il s'agit en fait des types sociaux de Briggs et Lopes de Barros. La référence à deux autres collections ajoute des difficultés supplémentaires au traçage de la circulation de ces productions entre les mains

⁹²¹ Ces considérations sur la réunion des estampes et des dessins dans un format d'album après leur fabrication dialoguent avec les études de Valéria Piccoli concernant les dessins de l'artiste militaire italien Carlos Julião (Carlo Giuliani) dont les albums, présents actuellement dans les collections de la FBN, auraient été réunis par des collectionneurs au xx^e siècle. Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *Figurinhas de branco e negro: Carlos Julião e o mundo colonial português*, op. cit.

⁹²² Gilberto Ferrez, *Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890. Catálogo analítico*, (vol. 2), Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial, 2000, p. 356.

⁹²³ *Ibidem*, p. 359.

de divers collectionneurs. Les collections Staudt à Buenos Ayres, ville dans laquelle Vidal contribua fortement au développement de l'iconographie⁹²⁴, et celles de Cândido Guinle de Paula Machado ont les mêmes caractéristiques de celles de la vente aux enchères de *Sotheby's*. Selon Gilberto Ferrez :

[...] Pelo fato dessas aquarelas acharem-se nas suas coleções [de Emeric Essex Vidal], foram atribuídas a Vidal, mas não cremos que sejam de sua autoria, pois o mesmo já era então um pintor que dominava sua arte, como marinista, não pintou tipos de rua. [...] Estas aquarelas não são de Vidal, mas dos artistas aqui citados, Briggs, Rivière e Lopes, e adquiridas por Vidal quando de sua estadia entre nós⁹²⁵.



Figure 22 – Rivière & Briggs, L'estampe du Negro de ganho appartenant à la collection Geyer (Museu Imperial), 1832-1836 ca.

Cette tentative de reconstitution de la circulation de ces estampes, au moment de leur fabrication, achetées probablement sous forme des feuilles volantes par un artiste étranger de passage à Rio de Janeiro, le Britannique Emeric Essex Vidal⁹²⁶, met en lumière le choix du format de commercialisation de l'estampe par les ateliers de Briggs. Cela expliquerait en plus l'attribution de ces estampes à Vidal qui serait en possession de quelques exemplaires pour lui-même ou pour les réutiliser dans une autre publication, comme ce fut le cas de Chamberlain avec les figurines des aquarelles de Joaquim Cândido Guillobel comme nous le verrons dans la troisième partie. La commercialisation de ces estampes sous forme de feuilles volantes leur conférerait une certaine instabilité en ce qui touche les questions d'auteurs et celles des locaux de production, au contraire de la

⁹²⁴ L'artiste anglais est l'auteur d'un album des types et coutumes de Buenos Ayres et Montevideo, 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.

⁹²⁵ Gilberto Ferrez, *op. cit.*, p. 361.

⁹²⁶ *Ibidem*.

stabilité accordée par la cohérence et logique éditoriale des albums édités dans les contextes européens à la même période.

Cette difficulté d'attribution vient également du manque de cohérence quant aux informations référentielles des estampes, notamment celles des ateliers Briggs. La série *Costumes do Brasil* a une attribution plus aisée que la série de la période de la Régence, étant donné que les références des auteurs et d'impression sont plus stables⁹²⁷, ce qui montre une professionnalisation de Briggs à ce sujet. Néanmoins, Ferrez l'attribue exclusivement à Lopes de Barros. Même s'il reprend les études de Francisco Marques dos Santos, qui se réfèrent à l'annonce sur le *Jornal do Comércio* par Briggs⁹²⁸. Cette stabilité ne sera acquise qu'avec l'imprimerie *Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro et l'année.*

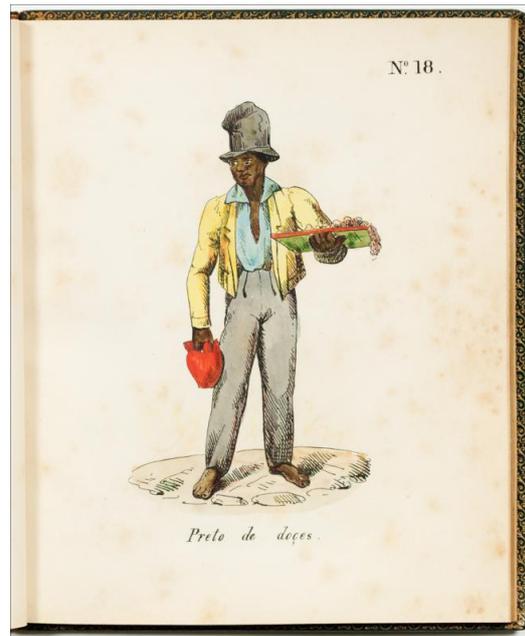
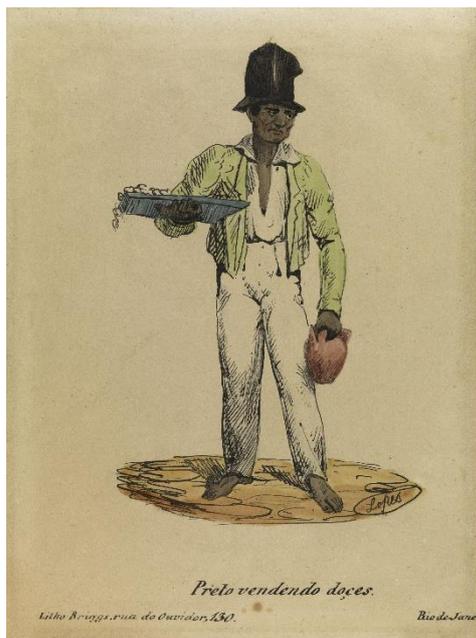


Figure 23 – Joaquim Lopes de Barros (del.), Frederico G. Briggs (lith.), *L'estampe du preto vendendo doces*, collections FBN et IMS, série *Costumes do Brasil*.

Toutefois, les noms des auteurs de la matrice ne sont pas systématiquement fournis dans la production des ateliers Briggs, ce qui rend encore plus difficile l'attribution de façon sûre tel ensemble à un auteur précis, comme c'est le cas des estampes de la collection *Rio de Janeiro Pitoresco* dont il est aisé de retracer le travail collaboratif et la fonction de chaque acteur dans la production de l'estampe. Ces questions sont vérifiables en comparant l'ensemble *Costumes do Brasil* dans les collections IMS, dans une très bonne qualité de conservation, avec celui de la FBN. Le premier est réuni en un album qui compte les cinquante estampes de la série. Chacune des estampes a un numéro qui identifie l'ordre de production et de commercialisation, le titre descriptif du type représenté, la signature de Lopes comme étant celui qui a dessiné l'original de la matrice. En revanche, la référence du lithographe est absente et celle de l'imprimerie est parfois coupée de la feuille. Pour l'ensemble de la FBN, on constate que la collection n'est pas complète et tout porte à croire que les estampes ont été réunies postérieurement. Les exemplaires sont bien plus usés. Plusieurs éléments montrent qu'il ne s'agit pas du même tirage : l'inversion des personnages, les différences dans la coloration des estampes, le manque de

⁹²⁷ Gilberto Ferrez, *op. cit.*, pp. 448-452.

⁹²⁸ Francisco Marques dos Santos, « As belas artes na Régencia », *Estudos Brasileiros*, v. 9, ns. 25-27, Rio de Janeiro, 1942, cité par Gilberto Ferrez, *ibidem*, p. 451.

numérotation de la série de la FBN, dont les feuilles semblent avoir été coupées. Un élément final conclusif sur la preuve qu'il s'agit de deux tirages distincts, c'est la différence entre les titres de la figure (fig. 23) : *Preto vendendo doces* (Nègre qui vend des sucreries), pour la FBN ; *Preto de doces* (Nègre à sucreries) de l'IMS. Les titres ont pu éventuellement être ajoutés bien après. Il semble que l'exemplaire de l'IMS fut destiné à un acheteur qui souscrivit à la collection complète alors que l'estampe de la FBN semble être achetée dans le format de feuille volante, ces interprétations restent cependant des hypothèses.

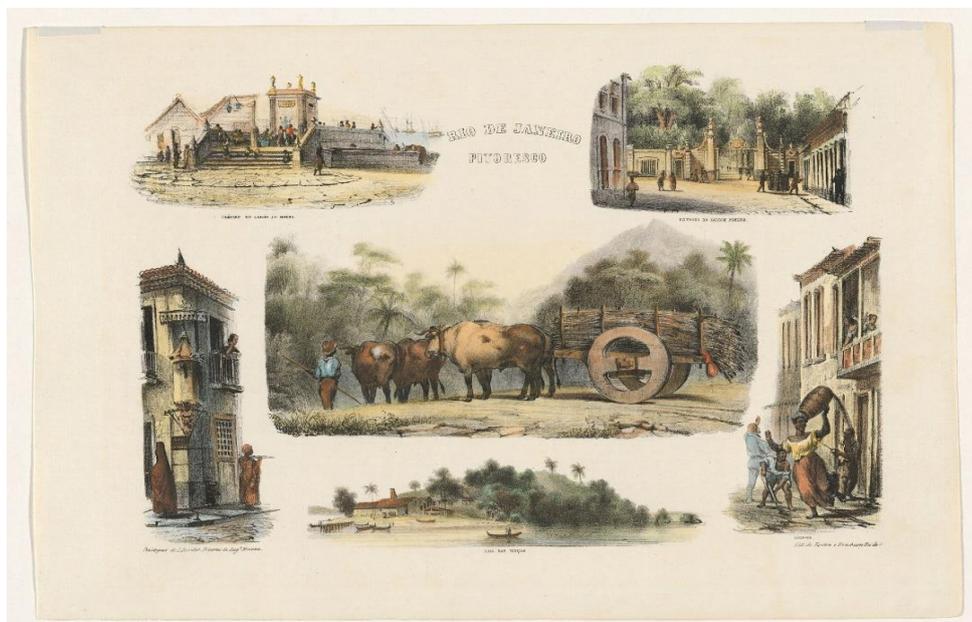


Figure 25 – Abraham Buvelot, Louis Moreau (del.), Heaton & Rensburg (lith.), Rio de Janeiro Pitoresco, 1842, NGA.

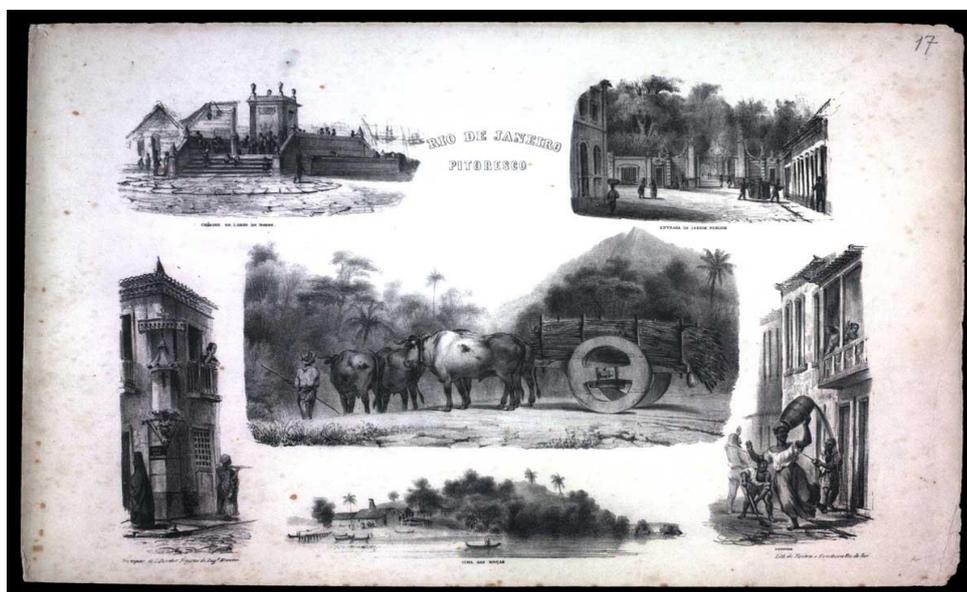


Figure 25 – Abraham Buvelot, Louis Moreau (del.), Heaton & Rensburg (lith.), Rio de Janeiro Pitoresco, 1842. FBN

Il en va de même pour la qualité des estampes de l'ensemble *Rio de Janeiro Pitoresco* dans les collections de la FBN et celles de la *National Gallery of Australia* (NGA). Bien qu'ayant la série complète, celle de l'institution brésilienne semble avoir beaucoup circulé parmi différentes mains de collectionneurs, alors que la collection australienne

semble par son état de conservation avoir moins circulé. De plus, la série brésilienne ne fut pas coloriée comme l'australienne. L'importance de Buvelot dans les arts australiens comme artiste paysagiste, de même que la place que ces œuvres tiennent dans les institutions du pays nous mènent à interpréter que ces estampes appartenaient éventuellement à l'artiste lui-même, une hypothèse cependant qui reste à confirmer.

La question du support, l'album ou la feuille volante, apporte de nouvelles dimensions à l'étude de l'estampe brésilienne en général et celui des ateliers Briggs en particulier. Dans le cas du supposé album *The Brazilian Souvenir*, la comparaison avec les deux exemplaires, rarissimes, de l'IMS et de la FBN, tous les deux dans un état optimal de conservation, fonde notre raisonnement. En analysant uniquement l'exemplaire de la FBN, on peut vite arriver à la conclusion qu'il s'agirait donc du premier album fabriqué à Rio de Janeiro selon la structure énoncée dans cette recherche, notamment la page de garde serait l'une des grandes caractéristiques d'une certaine cohérence éditoriale. On constatera dans l'analyse menée dans le chapitre VII concernant le travail collaboratif autour de cet ensemble que la feuille volante est effectivement le support de choix de ce marché d'estampe.

L'évidence donc de la prédominance de la feuille volante comme support d'élection dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro nous mène à poser quelques questions. À partir de la perspective matérielle développée dans ce chapitre, il est clair que ce choix est avant tout une considération économique, qui montre le grand dynamisme des lithographes de ce marché dans la capacité de s'adapter aux conditions locales pour répondre aux demandes internes tout en fabriquant les estampes selon les besoins du marché éditorial en expansion en Europe. Ce dernier aspect ajoute une dimension symbolique qui est une facette essentielle pour comprendre le choix de la feuille volante, plutôt que l'album, ce qui sert également de justification à notre raisonnement pointilleux vis-à-vis de la terminologie album/feuille volante. En effet, une feuille volante est un artefact manipulable dans le sens premier du terme, la multiplicité inhérente à la reproduction lithographique dans ce format individuel permet une circulation de main à main plus aisée⁹²⁹. C'est justement là qu'il se situe la grande difficulté d'analyse de ce marché ainsi que son immense richesse, malgré son exigüité matérielle.

Dans ce sens, la focalisation sur la production étrangère dans les études visuelles brésiennes apparaît comme la conséquence d'une plus grande stabilité éditoriale, notamment si l'on retient les circuits de la création artistique « originale ». En d'autres termes, le repérage des auteurs de dessins et des lithographes, lorsque le travail est bien compartimenté, devient plus facile. Puisque ces productions sont publiées à l'intérieur d'un projet éditorial et visuel, celui-ci maintient en quelque sorte l'aura de l'objet artistique, même sous une « forme mineure » qui est celle des arts graphiques. La grande difficulté de l'estampe isolée d'un ensemble matériellement cohérent, c'est la fragmentation du travail collaboratif qui finit par le rendre opaque, notamment lorsqu'il s'agit d'artistes « mineurs » qui, certes, montrent un travail plutôt médiocre du point de vue de l'aboutissement technique et artistique, mais qui visiblement ont eu le mérite d'être des succès populaires, vu l'intense circulation de ces artefacts.

Cette difficulté, qui est surtout celle de l'analyste contemporain qui cherche à retracer ces circuits de fabrication, ceux de diffusion et de circulation des estampes d'un genre mineur avec une thématique considérée comme vulgaire, acquiert une dimension symbolique importante d'expression de la modernité de ce centre urbain. Autrement dit, le choix de la feuille volante laisse place à l'interprétation de cette rupture avec la ritualisation de l'objet artistique qui, par sa reproduction intensive, implique de nouveaux

⁹²⁹ Paul Mattick Jr, « Mechanical Reproduction in the Age of Art », *op. cit.*, p. 128.

significats pour ces œuvres visuelles⁹³⁰. C'est d'autant plus un signe de « modernité » de ce marché, car cette situation représentée par l'estampe brésilienne se joue au moment même où l'Académie des beaux-arts à Rio de Janeiro essaie d'instaurer une aura de « grand art » aux œuvres produites dans ce contexte. Ainsi, notre analyse dans ce chapitre a tenté de mettre en lumière cette dynamique paradoxale et en même temps complémentaire des arts dans cette ville, qui construisent les milieux des arts à la fois érudits et populaires, en dialoguant avec les modèles européens certes, mais principalement en créant leur propre structure pour les arts nationaux.

CONCLUSION DU CINQUIÈME CHAPITRE ET DE LA DEUXIÈME PARTIE

Dans son essai sur les liens entre la photographie et la gravure en France, Stephen Bann avance un constat qui est l'un des fondements de notre argumentaire sur la lithographie :

Près d'un demi-siècle plus tard, il faut admettre que la méconnaissance du domaine de la gravure des débuts du dix-neuvième siècle (dans ses aspects propres comme dans ses relations avec le domaine alors inexploré de la photographie) reste la principale cause de la persistance de ces confusions, et que cette ignorance a mené bien des étudiants en arts visuels de cette période à des conclusions erronées⁹³¹.

L'une des conclusions erronées que le chercheur avance, particulièrement en ce qui touche au domaine des arts graphiques, est l'assignation de la lithographie à un genre d'art mineur vis-à-vis de la gravure au burin. Il affirme également que la lithographie, « une technique radicalement nouvelle⁹³² », imprime la spontanéité au dessin en raison de sa rapidité d'exécution. Bann continue : « il faut donc constater qu'à ses débuts, la lithographie était un art d'avant-garde et nullement un art populaire⁹³³ ». Cette exclusion de la lithographie en tant qu'art populaire va à l'encontre d'une autre tendance observée dans les études historiques de la lithographie qui, justement, associe la technique aux formes artistiques plus populaires ou encore à une certaine modernité liée au discours journalistique⁹³⁴. Il nous semble qu'il n'y a pas une position plus juste que l'autre. Bann analyse la lithographie à partir de l'horizon spécifique des réseaux des graveurs des beaux-arts alors que la lithographie populaire est étudiée majoritairement à partir du domaine de la presse et des milieux éditoriaux. Il semble plutôt que les polémiques autour de la lithographie qui ont fait couler l'encre des journaux des arts⁹³⁵ dans la première moitié du XIX^e siècle en France et en Angleterre se situent plutôt sur cette adaptabilité de la technique aux deux domaines : les arts érudits et les arts mineurs, avec tous les aspects socio-politiques que ces catégories impliquent.

⁹³⁰ Christopher Phillips se réfère à la photographie, dans la révision des approches proposées par Walter Benjamin. Voir Christopher Phillips, « The Judgement Seat of Photography », *October* 22, 1982, p. 28, cité par Paul Mattick Jr, *op. cit.*

⁹³¹ Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.*, p. 2.

⁹³² *Ibidem*, p. 4.

⁹³³ *Ibidem*.

⁹³⁴ Ces positions sont plutôt tenues par Michel Melot et Gervaise Browsers. Voir Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *op. cit.* Gervaise Browsers, « La Lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques », *op. cit.*

⁹³⁵ Gervaise Browsers, *ibidem*.

C'est l'idée même d'adaptabilité de la technique qui sied bien à la lithographie brésilienne lors de sa mise en place à Rio de Janeiro. Comme nous l'avons exposé dans ce chapitre, la lithographie brésilienne met en avant une particularité matérielle vis-à-vis de l'europpéenne, notamment française, qui est à cette période le pôle irradiateur des tendances diverses de la technique. Tout d'abord, c'est la création même d'un milieu plus appuyé des arts graphiques que nous avons évoquée dans l'analyse par le biais de l'amorce de l'économie visuelle brésilienne. La lithographie traditionnellement ancrée dans la société ne rencontre pas de concurrence par d'autres moyens de gravure. Elle trouve en réalité un espace libre et potentiel pour son expansion. On peut constater dans la lithographie brésilienne des années 1840 une logique similaire en ce qui touche aux arts érudits et mineurs. Cette relation entre les deux est visible dans la personnalité artistique du paysagiste suisse, Abraham Louis Buvelot (Morges, 1814 – Victoria (Australie), 1888), le créateur des paysages des feuilles volantes de l'album *Rio de Janeiro Pitoresco*, fabriqué par l'atelier *Heaton & Rensburg*. À titre de brève illustration, il arrive à Rio de Janeiro en 1840⁹³⁶ ; il présente ses œuvres lors de deux expositions de l'Académie des Beaux-Arts et est primé de la médaille d'argent pour l'exposition de 1842 ; il collabore avec l'atelier cité, mais également avec la *Casa Laemmert* ; vers 1845, il commence son activité comme daguerréotypiste, dont la fonction est attitrée officiellement par d. Pedro II en 1845. Il entretient des relations étroites avec l'atelier Lemercier à Paris. Dans les années 1860, il part vers l'Australie en devenant l'un de grands paysagistes des arts australiens du XIX^e siècle⁹³⁷. La figure de Buvelot symbolise l'adaptabilité des artistes européens aux conditions du milieu des arts brésiliens. En effet, Buvelot se déplace des arts « érudits » vers les arts « mineurs » avec aisance et sans que ces deux activités s'opposent l'une à l'autre.

Outre son talent indéniable en tant que paysagiste, son aisance dans ce milieu semble effectivement confirmer les accusations de Briggs et Lopes de Barros contre les maîtres français de l'Académie des Beaux-Arts lors du concours pour la chaire de paysage. Autrement dit, une plus grande facilité d'insertion dans le milieu artistique à Rio de Janeiro pour les artistes européens. Les vestiges encore fragmentaires et parcellaires sur ces questions ne nous permettent pas d'avancer des affirmations sûres. Toutefois, l'indice probable qui expliquerait la situation est la prédominance des artistes européens qui finiraient par créer une cohésion de groupe en rendant difficile en quelque sorte l'accès à des individus d'autres groupes sociaux. Cet état de fait changerait considérablement à partir des années 1850 avec l'arrivée à la direction de l'Académie du premier Brésilien, Porto-Alegre. Ce qui nous intéresse ici, c'est plutôt le fait que Briggs investit donc un domaine de la lithographie brésilienne qui reste exploitable au-delà des réseaux cités, celui de la lithographie populaire. Ainsi, ces deux tendances de la lithographie brésilienne, symbolisée matériellement par les collections de deux ateliers lithographiques : *Ludwig & Briggs* et *Heaton & Rensburg*, impriment une plus grande diversité au marché de l'estampe artistique de Rio de Janeiro.

En ce sens, l'idée que le marché des vues est plutôt destiné à des groupes économiquement plus aisés, qu'ils soient locaux ou étrangers, n'est pas complètement fautive en soi. En revanche, il convient de ne pas limiter cette « niche » du marché à l'ensemble de celui-ci. Briggs est un lithographe populaire et ses œuvres, bien que consommées par des étrangers, le sont également par des couches moyennes, voire basses de cette société. Ces groupes de consommateurs distincts mettent en lumière les différences thématiques et formelles qui s'expriment dans les œuvres de *Ludwig & Briggs*

⁹³⁶ FBN, hémérothèque (BnDigital), *Jornal do Comércio*, n. 290, le 2 novembre 1840.

⁹³⁷ Tim Bonyhady, *Australian colonial paintings in the Australian National Gallery*, Canberra, Australian National Gallery, 1986, pp. 15-17.

et de *Heaton & Rensburg*, dans les deux ensembles qui sont publiés au même moment. Il est question d'interroger les formes visuelles de cette estampe artistique et la prédominance du personnage noir dans la culture visuelle graphique brésilienne.

Partie III La visualité de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro, 1832-1846

Après un parcours analytique qui a cheminé des premières pratiques artistiques à Rio de Janeiro pendant la période coloniale jusqu'à l'amorce de la libéralisation des arts dans cette ville, en passant par l'étude de la place sociale et artistique occupée par Briggs à la cour impériale, on arrive enfin à son œuvre lithographique. Celle-ci est fondamentalement dédiée à la mise en scène d'une ville de l'Empire du Brésil, dont les rues sont occupées par différents groupes sociaux symboliques de cette population urbaine (les esclaves, les affranchis, les familles de classes sociales plus hautes, les religieux, les militaires, entre autres). Puisqu'il s'agit de nous pencher désormais sur l'œuvre lithographique produite par les ateliers de Briggs, cette troisième partie est consacrée à l'« instance de l'auteur⁹³⁸ » qui est représenté par le nom Frederico Guilherme Briggs. Dans la continuité du raisonnement de Jorge Coli évoqué auparavant, la figure de Briggs dans cette dernière partie est ainsi « l'unité qui rassemble les constantes de la pensée artistique inscrites dans les œuvres⁹³⁹ ». Autrement dit, l'ensemble des estampes qui composent notre corpus est considéré à partir de la figure de l'auteur Briggs. La notion d'auteur se réfère ainsi à la pensée qui se matérialise sur une forme, celle-ci s'unit à d'autres formes pour l'élaboration d'un discours sur la présence des Africains et de leur descendance dans le Rio de Janeiro des premières décennies de l'Empire du Brésil⁹⁴⁰.

Il convient d'insister dans cette partie sur la distinction opérée entre les instances de l'artiste et de l'auteur. Frederico Briggs, artiste/imprimeur lithographe, figure sociale dans l'émergence du marché de l'estampe à Rio de Janeiro, tel que l'exposition réalisée dans la deuxième partie l'a démontré. Briggs, en tant que *Rivière & Briggs, Litographia Briggs* et *Ludwig & Briggs*, est l'auteur d'un ensemble d'estampes qui font partie d'un projet plus ample de représentation des populations et coutumes du Brésil. Cette compréhension est essentielle étant donné que cette distinction permet le développement de la problématique de cette recherche, c'est-à-dire la prise en considération des œuvres lithographiques de Briggs à l'intérieur d'un projet d'arts graphiques, élaboré pendant quatorze ans (1832-1846), dont les aspects formels instituent une visualité spécifique de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro. Avant de nous pencher sur les questions autour de la visualité de l'esclavage urbain telle que nous l'abordons dans cette partie et d'après les apports théoriques discutés en introduction, la formulation de cette problématique de recherche suppose une certaine rupture avec ce qui est accepté communément sur les œuvres qui composent notre corpus. En d'autres termes, une production attribuée à différents acteurs, sauf à Briggs qui est relativement écarté du pôle créatif, puisqu'il est relégué à celui de simple « lieu d'impression ».

⁹³⁸ Bien que cette expression se réfère particulièrement au domaine de la narratologie, l'instance de l'auteur traverse tout type de récit (historique et fictionnel) et énonciation discursive (textuelle, visuelle, entre autres). On distingue de façon générale trois types d'auteurs : l'auteur biographique (la personne qui crée un discours), l'auteur-écrivain et le narrateur. Il ne s'agit pas dans cette partie de l'auteur biographique Frederico Briggs, la « personne en chair et en os » étudiée dans la deuxième partie.

⁹³⁹ Jorge Coli, « Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes – Exemplos do século XIX », *op. cit.*, p. 20.

⁹⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

La première étape de cette démarche de révision s'est fondée sur la réflexion critique vis-à-vis de l'attachement quasi exclusif aux formes de la lithographie européenne, notamment française, pour analyser la lithographie brésilienne. La discussion menée dans le chapitre cinq a montré que la lithographie brésilienne, malgré ses relations étroites avec celle européenne, si ce n'est que par la forte présence de lithographes européens sur le marché de l'estampe à Rio de Janeiro, se structure toutefois sur des formes qui lui sont propres. Le moment est donc venu de nous focaliser sur la façon dont la technique lithographique ainsi que les estampes prennent part à la culture visuelle brésilienne et atlantique. En effet,

We know that since the earliest prints were made, they have been produced in two basically different ways. In one, the artist conceived and drew the image that was prepared and printed by another individual or group of specialists. Often the work proceeded under the artist's direct supervision, not so at other times. No matter ; magnificent prints were produced in this ways that otherwise could not have been created. In the other practice, the artist drew, prepared, and printed the entire work himself, with or without assistance. Equally magnificent work was created in this way. Custom, habit, historical evolution, and technical necessity as well as personal inclination and economic need have contributed to both approaches, whether we consider seemingly simple Oriental woodcuts or the most sophisticated printing process of today⁹⁴¹.

Cette citation résume l'horizon de l'approche de la lithographie déployée dans cette recherche, c'est-à-dire en tant qu'expression artistique fondamentalement basée sur le travail collaboratif⁹⁴². La première façon de produire une lithographie selon les deux démarches décrites est vérifiable dans l'imagerie *brasiliانا*. À titre d'exemple, Debret fait lithographier ses aquarelles à Paris, dans un grand atelier qui hérita du savoir-faire d'un des plus importants noms pour le développement technique de la lithographie, Godefroy Engelmann (Mulhouse, 1788-1839). Il surveille de près le travail des lithographes reconnus pour leur expertise technique, notamment Charles Motte (Paris, 1785-1836) « l'un des lithographes les plus inventifs de la Restauration, explorant les possibilités de la lithographie pour coller aux goûts de son époque⁹⁴³ ». Briggs, quant à lui, dans la réalisation des quatre vues de son *Panorama of the City of Rio de Janeiro* (1837) à Londres semble avoir travaillé au crayon lithographique les contours du paysage de sa ville, dessinés sur place⁹⁴⁴ et emportés par ses soins lorsqu'il part vers la capitale britannique.

Dans le premier cas, Debret crée les aquarelles qui seront transformées en matrices des estampes. Celles-ci seront par la suite insérées en tant que planches illustratives dans son œuvre *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tout porte à croire que Briggs est à la fois le créateur des gouaches et des matrices de son *Panorama*. L'aspect distinctif du travail collaboratif évoqué pour décrire ces deux œuvres de l'iconographie *brasiliانا* se réfère aux deux contextes évoqués dans la citation par Garo Antreasian. Toutefois, ces limites claires entre les deux types de travail lithographique perdent de leur netteté lorsqu'il s'agit d'analyser la pratique de la lithographie dans le milieu de l'estampe à Rio de Janeiro. L'analyse déployée dans le chapitre cinq a exposé les considérations

⁹⁴¹ Garo Z. Antreasian, « Some Thoughts about Printmaking and Print Collaborations », *Art Journal* (Dossier « Printmaking, the Collaborative Art »), vol. 89, n. 3, [En ligne], 1980, p. 180.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 181.

⁹⁴³ Motte était également éditeur, il publia un nombre considérable de récits viatiques et voyages pittoresques, notamment le *Voyage pittoresque dans la Régence d'Alger* (1835), par Émile Lessore et William Wyld, dont il est l'auteur des estampes. Cf. Corinne Bouquin, Élisabeth Parinet, « MOTTE, Charles Étienne Pierre », *Dictionnaire des imprimeurs lithographes du XIX^e siècle*, op. cit.

⁹⁴⁴ Voir la présence des gouaches préparatoires dans la collection Geyer du MIP, Maria Inez Turazzi (org.), *Tipos e cenas do Brasil Imperial – A litografia Briggs na coleção Geyer*, op. cit., s.p. (fig. 105).

économiques, sociales, techniques les plus diverses qui expliquent cette différence. Bien que cette recherche n'aborde pas spécifiquement le travail de l'artisan et de l'ouvrier esclave dans les ateliers lithographiques, un aspect de ce milieu graphique qui reste sans doute à explorer plus profondément, il semble néanmoins évident que le recours massif à la main-d'œuvre captive imposa des caractéristiques qui y sont pour beaucoup dans les structures particulières exprimées sur ce marché de l'estampe.

À partir de ces aspects préliminaires, comment pouvons-nous attribuer de façon sûre les estampes réalisées dans les ateliers de Rio de Janeiro à un ou deux artistes, normalement ceux qui ont créé les dessins ou les aquarelles qui, par ailleurs, sont souvent des Européens ? Il convient de souligner que cette attribution écarte ainsi de l'analyse le travail d'un nombre d'acteurs impliqués dans la production : le lithographe qui transpose le dessin sur la pierre, celui qui la prépare avant et après cette transposition, l'autre qui imprime en contrôlant la stabilité chimique du tirage ; dans le cas de l'époque analysée, celui qui colore (normalement un aquarelliste) les estampes tirées en noir et blanc. Il paraît improbable que même dans l'étroit marché de l'estampe à Rio de Janeiro, un seul lithographe ou encore deux, se soient occupés de toutes ces étapes du travail lithographique⁹⁴⁵. On peut évoquer ici comme un contre-argument à ce que nous avançons le fait qu'en Europe aussi ce sont seulement les noms des artistes lithographes qui apparaissent dans les œuvres et non ceux d'ouvriers lithographes. Toutefois, l'interrogation que nous cherchons à mettre en lumière par ces aspects, ce sont les circonstances particulières du travail lithographique dans les milieux graphiques de Rio de Janeiro qui se doivent d'être explicitées lors des attributions de ces œuvres. À ce sujet, l'observation du pôle producteur des estampes du projet de Briggs montre au moins six acteurs identifiables : Briggs lui-même, Lopes de Barros, Édouard Rivière, Pedro Ludwig, Eduard Hildebrandt, un anonyme qui signe avec les initiales E. C., et possiblement un aquarelliste. Celui-ci d'après les différences dans les couleurs et dans la technique de coloration plus au moins aboutie entre les diverses estampes de la même collection ne semble pas être toujours le même d'après l'observation des divers tirages présents dans les collections brésiliennes.

En ce sens, la question de l'attribution ne réside pas seulement dans les aspects formels, artistiques et techniques autour de ce travail collaboratif. Elle est fondée en réalité sur un aspect essentiel qui est celui du travail artistique/artisanal dans une société esclavagiste. Ainsi, en approchant l'attribution à partir de l'idée du travail collaboratif alors que l'on tient compte de la place de l'esclavage dans cette société, on constate que l'invisibilisation de l'auteur collectif finit par effacer les liens entre la production artistique et l'esclavage dans les débuts des arts graphiques brésiliens. La particularité de ce milieu par rapport à celui européen se situe à ce niveau qui, de notre point de vue, est essentiel. Prenons comme exemple le cas du plus grand atelier de la période, *Heaton & Rensburg*, dans lequel l'écrasante majorité des ouvriers lithographes étaient des captifs⁹⁴⁶. Les albums préparés dans cet atelier sont exclusivement attribués aux artistes étrangers, qui créèrent les dessins, les aquarelles. Quelques vestiges laissent envisager que Briggs eût logiquement recours à des captifs ayant la fonction d'*escravos de ganho* qui, paradoxalement, constituaient la figure majeure de son imagerie artistique : « Na litografia de Briggs, rua da Lampadosa n. 6, tomam-se aprendizes impressores, dando-se-lhes logo casa, comida e algum salário : prefere-se rapazes pardinhos ou crioulos⁹⁴⁷. »

⁹⁴⁵ Howard S. Becker, *Art Worlds*, *op. cit.*, pp. 1-39.

⁹⁴⁶ Luiz Carlos Soares, « A escravidão industrial no Rio de Janeiro do século XIX », *Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica*, ABPHE, [En ligne], 2003, p. 7.

⁹⁴⁷ Nous actualisons le lexique, nous gardons la syntaxe d'origine et traduisons tous les extraits de presse cités dans cette partie. « Dans la lithographie de Briggs, rue *Lampadosa* n. 6, nous prenons des apprentis imprimeurs, on leur offre un logement, de la nourriture et un peu de revenus : nous préférons les métis ou

L'emploi des captifs par Briggs semble aussi être confirmé par l'annonce de la fuite de Wenceslao, tout probablement un esclave employé dans l'atelier *Ludwig & Briggs*, dans le *Jornal do Comércio* (n. 330), le 1^{er} décembre 1857 :

50 000 réis de gratificação dá-se [sic] a quem apreender e levar à litografia de Ludwig & Briggs, na rua dos Ourives, um moleque de nação, por nome de Wenceslao, estatura regular, cor bastante preta, rosto redondo, nariz largo e achatado, beiços grossos, cabelo muito curto, dentes bons e muito claros; levou vestido camisa branca, calça de cor e jaqueta de algodão escocês⁹⁴⁸.

Il est difficile d'affirmer uniquement à la lecture de cette annonce qu'il s'agit bien d'un captif qui travaille dans l'atelier. Outre cet aspect, on suppose que Wenceslao est un africain par la mention du terme « nation », qui est en contraste à la demande d'apprenti citée plus haut, à cause des termes de *pardo* et *crioulo* qui supposent des métis libres ou esclaves/affranchis. La description physique détaillée du garçon captif semble être tirée de l'une des estampes fabriquées dans cet atelier. Ces aspects autour de l'emploi des captifs dans la lithographie brésilienne seront à développer dans des recherches futures. Notre objectif ici est de mettre en avant le fait que l'auteur Briggs des estampes fabriquées dans l'atelier du lithographe Frederico Briggs est définitivement un auteur collectif.

Cette prise en considération du travail collaboratif est donc d'autant plus pertinente si l'on récupère l'idée énoncée auparavant, c'est-à-dire l'auteur collectif symbolisé par Briggs comme un point d'assemblage de considérations diverses. Celles-ci touchent les arts, le commerce et une nouvelle technique visuelle, mais aussi une volonté de proposer un discours sur son pays et sa culture dans une période d'émergence des identités nationales, dans un pays fortement marqué par l'institution tentaculaire de l'esclavage. Ces tendances multiples autour de l'auteur Briggs concernent une élaboration discursive sur la culture nationale qui prend toute son ampleur lorsque l'on retient les penchants « nationalistes » de Briggs et Lopes de Barros lors de leurs années académiques, comme analysé auparavant. La jonction de tous ces éléments épars permet d'envisager la volonté de construire un projet visuel *costumbrista* pour Briggs comme une forme (visuelle et matérielle) de définition de la culture et de la société nationales. Cet ensemble apparaît donc sous un autre jour lorsqu'il est mis en perspective d'après la position discursive d'artiste et d'imprimeur lithographe brésilien parmi une écrasante majorité d'étrangers dans l'amorce des arts graphiques durant la période postindépendance.

Par ailleurs, la mise en lumière de la production collective dans la lithographie brésilienne de cette période prend d'autres dimensions interprétatives. Ainsi, le choix de placer Briggs comme figure centrale de l'analyse se fonde sur la conception qu'il est le seul lien entre les premières feuilles volantes d'apprentissage aux débuts des années 1830 jusqu'aux estampes abouties de l'ensemble *The Brazilian Souvenir* à la fin des années 1840. À partir de ce constat, Briggs apparaît donc comme le maestro qui orchestre la visualité matérielle et sociale du projet, en adaptant celui-ci aux différentes tendances commerciales et artistiques exprimées non seulement sur le marché de l'estampe brésilienne, mais également sud-américaine et atlantique. Certes, Briggs délègue maintes

les créoles ». FBN, Hémérothèque (BnDigital), *Diário do Rio de Janeiro*, ns. 268-69, les 29 et 30 novembre 1843.

⁹⁴⁸ « On donne une gratification de 50 000 réis à tous ceux qui saisissent et emmènent à la lithographie de Ludwig & Briggs, dans la rue des Orfèvres, un garçon de "nation" (Africain), du nom de Wenceslao, de stature régulière, de couleur assez noire, un visage rond, un nez large et plat, les lèvres sont épaisses, les cheveux très courts, ayant des dents bonnes et claires ; il porte une chemise blanche, un pantalon coloré et une veste en coton écossais. »

fois la fabrication des estampes à d'autres acteurs, comme l'évoque Lygia da Cunha⁹⁴⁹. Toutefois, ce qui nous paraît certain, c'est qu'il garde le rôle majeur de concepteur des séries, un élément que l'on tentera de démontrer tout au long de cette partie.

La place de concepteur des matrices est particulièrement intéressante pour deux facteurs. Tout d'abord, Briggs est visiblement le seul producteur de l'imagerie *brasiliana* à s'attacher à l'esthétique du *costumbrismo* dans les années 1820-1840⁹⁵⁰. À l'instar de la ville où il habite, Briggs apparaît dans un rôle de médiateur entre les cultures visuelles sud-américaine et atlantique, symbolisées principalement par la production étrangère du thème visuel brésilien, ce qui lui confère une place unique dans la culture visuelle brésilienne de la période. Ensuite, les considérations qui émanent de la gestion commerciale de ses ateliers se reflètent sur les choix formels et artistiques des séries d'estampes artistiques. Ainsi, l'analyse de sa production met également en lumière les particularités du milieu de l'estampe brésilienne lors des débuts de l'économie visuelle de l'Empire du Brésil, comme l'analyse déployée dans le chapitre V l'a montré.

En ce qui touche le premier aspect, cet attachement à l'esthétique du *costumbrismo* telle qu'elle se développe en Amérique latine en général, et en particulier en Amérique du Sud, en dit beaucoup sur la position discursive et sociale que Briggs occupe dans les milieux des arts visuels brésiliens. Le terme de *costumbrismo* en tant qu'expression d'un récit sur les us et les coutumes d'une société trouve ses premières formulations dans la littérature espagnole à partir de la fin du Moyen Âge, dont l'apogée se constitue au Siècle d'Or. Au XIX^e siècle, la littérature *costumbriste* ibérique et latino-américaine prend un nouvel essor. Le style *costumbrista* se fonde sur une critique morale, satyrique, mais peut également contribuer à une idéalisation des pratiques et des figures de la culture locale, notamment par le biais de la création des archétypes qui représentent les classes sociales et culturelles de cette société⁹⁵¹. L'esthétique *costumbriste*, réélaborée dans les contextes latino-américains, se réfère à une large production littéraire dédiée à la description des mœurs, des figures archétypiques (les types sociaux), des traditions culturelles, entre autres traits spécifiques d'une société ou d'une culture⁹⁵². Bien que le *costumbrismo* latino-américain soit conceptualisé principalement comme une expression littéraire, on constate un nombre grandissant d'œuvres qui développent le versant visuel de cette tendance, en s'associant étroitement dans les sociétés latino-américaines au procédé de reproduction lithographique⁹⁵³. L'utilisation générique du terme subit ces dernières années une révision critique sur la notion même du costumbrisme en tant que genre littéraire étant donné que ce terme couvre une large palette des productions culturelles (littérature, théâtre, arts visuels) dans les différentes sociétés de l'Amérique latine⁹⁵⁴.

L'hypothèse selon laquelle Briggs se positionne comme un lithographe *costumbrista* brésilien se fonde d'abord sur la lecture de l'annonce de la série *Costumes do Brasil*, citée en épigraphe à l'introduction de la deuxième partie. Les intentions auctoriales

⁹⁴⁹ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁹⁵⁰ On pourrait évoquer ici les types sociaux de Steimann qui sont très similaires à la forme employée par Briggs et Rivière dans la première phase. L'aspect parcellaire de la production présente sur FBN et le manque de stabilité dans les attributions ne permettent pas de commentaire plus développé à ce sujet.

⁹⁵¹ Bernard Sesé, « Costumbrisme, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

⁹⁵² Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon (dirs.), *Revistar el costumbrismo : cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2016, coll. Hispano-Americana : Geschichte, Sprache, Literature, vol. 46, pp. 7-9.

⁹⁵³ Pour une vision plus large des études littéraires de ce genre en Amérique latine, voir Doris Sommer, *Foundational Fictions : The National Romances of Latin America*, Berkeley : University of California Press, 1993.

⁹⁵⁴ Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon, *ibidem*.

sont évidentes, l'objectif de Briggs est de produire les premières estampes sur ce thème dans le pays : « N'ayant pas été publiée jusqu'ici une collection avec les coutumes du pays. » Pendant une longue période, l'historiographie du costumbrisme latino-américain a associé ce style et cette esthétique aux contextes des émergences des identités nationales qui sont perçues à partir de l'optique des constructions des types sociaux comme des archétypes de ces sociétés. Si, à première vue, cette approche semble correspondre aux conditions d'élaboration et de production du projet *costumbrista* de Briggs, notamment dans la deuxième phase du projet avec la série *Costumes Brasileiros* (1840-41), on constatera que dans la série suivante le seul recours à cette idée de construction de l'image de la société nationale ne permet pas d'interpréter les différentes couches sémantiques des estampes.

Les tendances actuelles dans les recherches sur le *costumbrismo* latino-américain dans les différentes disciplines des sciences humaines, sociales, des arts et de la littérature s'accordent sur la nécessité de dépasser la focalisation sur les productions *costumbristas* comme formes liées au processus des constructions nationales, observées de façon large dans le subcontinent. Les suggestions concernent une analyse centrée sur l'écriture de « types » et coutumes. De façon plus générale, cette production culturelle diverse est désormais considérée comme « le récit des frictions et des blessures qui ont causé la modernisation en Amérique latine⁹⁵⁵ ». Dans cette perspective, la représentation des types sociaux et des scènes *costumbristas* participe intégralement au processus de modernisation des sociétés latino-américaines, en prenant part aux réflexions entamées à cette période par différents acteurs sociaux. Celles-ci concernent les structures sociales et institutionnelles à propos de l'économie agro-exportatrice fondée sur la monoculture ainsi que le développement de la pensée raciale, notamment dans le cas particulier de l'Empire du Brésil, il s'agit d'une forme esthétique qui dialogue et se fonde sur un espace conflictuel, résultat du maintien de l'institution esclavagiste dans une période d'abolition dans le monde atlantique⁹⁵⁶.

Dans le cas spécifique de Briggs, l'analyse doit refléter les particularités culturelles et sociales du Brésil dans l'espace latino-américain de colonisation ibérique ; en d'autres termes, le seul et unique pays colonisé par le Portugal en Amérique latine. Puis, à la suite de l'émancipation politique en 1822, la seule monarchie parmi les républiques sud-américaines. Ainsi, bien que Briggs s'attache à l'esthétique du *costumbrismo* latino-américain lors des deux premières phases de son projet, il le fait par d'autres voies que celles de l'esthétique des pays hispanophones, ce que l'analyse de la culture visuelle portugaise mettra en lumière dans **le chapitre VI, La figure archétypique de l'esclave de ganho : un marqueur pour l'élaboration du thème visuel de l'esclavage urbain**. Un autre aspect dont il faut tenir compte dans l'analyse de l'œuvre lithographique de Briggs est à la fois son unicité en tant que Brésilien dans un milieu concurrentiel marqué par la forte présence des acteurs européens et sa binationalité qui le rapproche davantage de la culture visuelle britannique pour la période. Cet aspect met en avant l'hybridité sociale et artistique de Briggs qui imprime sur son œuvre l'image d'un carrefour qui manifeste une combinaison particulière de ces apports variés.

On voit donc que dans les deux premières séries d'estampes (1832 ca. – 1841), qui correspondent aux deux premières phases selon notre hypothèse, il y a un mélange de l'esthétique *costumbrista* telle que l'on peut la vérifier dans quelques séries argentines, uruguayennes, péruviennes ou encore chiliennes, avec la tradition française de l'Ancien

⁹⁵⁵ Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁵⁶ Roberto Schwarcz, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Duas Cidades, 1981. p. 13-28. Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*, *op. cit.*

régime appelé « les cris de ville⁹⁵⁷ » à cause de la forte présence française dans la région ainsi que la proximité de Briggs avec les artistes français et francophones installés à Rio de Janeiro. Cette mise en parallèle avec la pratique des cris des villes concerne quelques estampes de la première phase qui associent la figure du vendeur ambulant aux cris ou chants de celui-ci. Il est important de souligner que l'étude de la première phase est fragmentaire dans la mesure où les documents qui nous sont parvenus ne représentent selon toute probabilité qu'une infime partie de la production de l'atelier de *Rivière & Briggs*. Toutefois, la présence de ces deux estampes dans l'ensemble fabriqué par Briggs et Rivière nous permet de confirmer cet attachement aux traditions des cris, notamment celles entre la fin du XVI^e et la première moitié du XVII^e siècle⁹⁵⁸. Dans la deuxième phase, on constate une plus grande proximité avec le costumbrisme ibérique, notamment portugais dont le grand précurseur dans la culture visuelle brésilienne est l'ingénieur militaire Joaquim Cândido Guillobel (Lisbonne, 1787 – Rio de Janeiro, 1859).

La troisième phase, celle de la série *The Brazilian Souvenir*, présente une plus grande ouverture vers la culture visuelle atlantique alors qu'elle synthétise en quelque sorte les apports formels des séries précédentes. C'est pourquoi, nous la considérons comme l'aboutissement du projet de représentation des types sociaux et scènes coutumières. Dans cette phase, il est également possible d'identifier plus clairement ce discours conflictuel et les frictions concernant le processus de modernisation des sociétés latino-américaines, évoqué auparavant, notamment en ce qui concerne les démarches d'urbanisation et de modernisation des villes brésiliennes ainsi que des réseaux de sociabilité urbains. Du point de vue formel, cette série se déplace de la tradition des cris des villes à la française ou du *costumbrismo* ibérique vers la réadaptation du thème à la tradition anglaise. En effet, dans l'ensemble *The Brazilian Souvenir*, il y a une plus grande proximité en termes formels avec la pratique britannique de représentation des couches populaires urbaines, entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle⁹⁵⁹, ce dont l'analyse du **chapitre VII, Un souvenir art dans l'Empire du Brésil : une réflexion sur la matérialité et l'entité auctoriale dans *The Brazilian Souvenir***, mettra en avant en interrogeant les raisons sous-jacentes à cette réorientation formelle.

Ces tendances visuelles, ces esthétiques et styles les plus divers servent d'indices à propos des intentions autoriales concernant les contextes de production et de diffusion de telles images. Il s'agit d'une démarche créative qui se fonde sur le dialogue entre le local et le global qui se propose de structurer l'image de la modernité urbaine du pays à partir d'une lecture développée par les premières classes artistiques nationales⁹⁶⁰, c'est-à-dire investie dans la formation de la culture et l'image de l'Empire du Brésil. Cet aspect est l'une des dimensions autour de l'œuvre de Briggs. L'autre développe à partir de ce dialogisme entre local et global une visualité qui verse dans l'esclavage, l'esclave citadin et la forte présence d'origine africaine dans la société brésilienne. Cette formation discursive semble *a priori* évidente, étant donné qu'il y a une prédominance du

⁹⁵⁷ Les cris de ville, notamment dans les formes du XVIII^e siècle, concernent des formes particulières de représentation des coutumes et archétypes sociaux qui, selon Jorge Cornejo Polar dans l'analyse du *Costumbrismo* péruvien, modernisent l'esthétique *costumbrista* telle qu'elle se développait durant la période coloniale au Pérou. On constate un mouvement similaire dans le cas brésilien. Voir Jorge Cornejo Polar, « Presencia francesa en el costumbrismo peruano », *Culture et éducation dans les mondes hispaniques : Essais en hommage à Ève-Marie Fell*, sous l'organisation de Jean-Louis Guereña et Monica Zapata, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2005, pp. 105-112.

⁹⁵⁸ Voir le chapitre « Ce que furent les cris de Paris », Vincent Milliot, *ibidem*, pp. 23-51.

⁹⁵⁹ Voir le dossier thématique sur la British Library, *Discovering Literature: Romantics & Victorians*, « The Cries of London ». Disponible sur : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-cries-of-london>.

⁹⁶⁰ Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon, *op. cit.*, p. 11.

personnage noir dans ces séries. Toutefois, les lectures sur lesquelles ce discours se fonde sont l'élément capital qui nous permet d'avancer l'hypothèse de l'œuvre de Briggs comme une contre-visualité de l'esclavage urbain. Le dernier chapitre de cette thèse, ***The Brazilian Souvenir : la modernité paradoxale d'une ville esclavagiste dans l'Empire du Brésil***, se concentre donc sur l'élaboration de cette visualité.

Il convient d'explicitier les raisons pour notre choix particulier d'analyse qui concerne uniquement les personnages noirs dans ces estampes, notamment si l'on retient le fait que Briggs propose une palette plus élargie des types sociaux brésiliens. Outre les objectifs de notre problématique de thèse qui a trait spécifiquement à l'histoire de l'esclavage urbain, l'étude de l'intégralité des estampes de l'œuvre de Briggs a montré la richesse de possibilités interprétatives de son œuvre. Autrement dit et à titre d'illustration, le deuxième type social le plus fréquent de l'œuvre de Briggs est le militaire (membre de la garde nationale, étudiant de l'école militaire ou le garde municipal, entre autres). La figure du militaire est lourde de sens dans la culture visuelle luso-brésilienne. D'abord, le développement de ce personnage s'attache à une pratique visuelle et artistique de la culture visuelle européenne en général, portugaise en particulier, qui se dédie à représenter les uniformes et chaque grade des armées impériales et coloniales notamment à une visée descriptive à partir du XVIII^e siècle. Ensuite, la période d'activité de Briggs dans le domaine de l'estampe artistique *costumbrista* se réfère également au moment dans laquelle l'armée impériale est créée et œuvre pour le maintien de l'ordre et de l'unité territoriale brésilienne. La professionnalisation des militaires est source dans cette perspective d'une grande diversification à cette période. Ainsi, ce type social demande à lui seul une analyse approfondie des couches sémantiques qui supposent sa représentation.

Cette troisième partie met en évidence que l'imagerie des ateliers de Briggs est étroitement liée à la représentation des réseaux de sociabilité d'un espace considéré comme urbain. Chaque figure représente à elle seule toute une catégorie sociale qui est censée symboliser la variété des groupes sociaux présents dans cette espace. Ainsi, notre choix spécifique pour les figures noires signifie une prise de position analytique vis-à-vis de ces réseaux de sociabilité. L'archétypisation des populations d'origine africaine montre par ailleurs leur complexité, qui restera sous plusieurs points à exploiter davantage du point de vue visuel. Ce que l'on retient comme un deuxième objectif par rapport à notre positionnement analytique touche principalement la perception du travail urbain dans une société esclavagiste. En d'autres mots, ces réseaux sont observés et représentés matériellement avec un accent particulier mis sur le travail et le travailleur citoyen. Or, il s'agit de représenter une ville de l'Empire du Brésil entre les années 1830 et 1840 qui correspond à l'apogée de l'institution esclavagiste dans ce pays. Cela fait que les citoyens sur ces estampes coutumières sont majoritairement des personnages noirs qui accomplissent une activité professionnelle dans cet espace. Puisque l'objectif suppose la représentation des coutumes du pays, la question que l'on se pose dans l'analyse est celle de comment ces estampes construisent-elles la visualité iconographique des dynamiques sociales des centres urbains brésiliens ? Il va de soi que la réponse à cette interrogation est étroitement imbriquée avec l'histoire de l'esclavage urbain au Brésil.

On met également en question dans cette discussion introductrice les raisons pour lesquelles l'on choisit Briggs, un artiste lithographe mineur et, du point de vue esthétique, médiocre, plutôt que d'autres producteurs dont les œuvres sont plus variées et abouties dans leurs aspects techniques et esthétiques, tels Jean-Baptiste Debret ou encore Johann-Moritz Rugendas (Augsbourg, 1802 – Weilheim an der Teck, 1858). Il se trouve par ailleurs que leur œuvre est également plus stable par rapport au thème visuel de l'esclavage atlantique. La réponse à cette question a été partiellement donnée tout au

long de l'étude monographique menée en deuxième partie. En revanche, on a pour objectif d'analyse d'aller outre la seule origine brésilienne de Briggs, comme énoncé en introduction à cette thèse, pour se focaliser également sur le développement d'une sorte de contre-discours visuel qui reste maintes fois implicite et opaque dans l'ensemble élargi de l'iconographie de l'esclavage atlantique. Cet aspect justifie en quelque sorte la présence importante dans notre thèse d'études d'autres producteurs parfois en détriment même de l'analyse de l'œuvre de Briggs. Nous renforçons dans cette démarche notre volonté de mettre en comparaison un corpus élargi de représentation du Noir dans l'imagerie de l'esclavage atlantique. Une démarche qui nous anime dès les premiers moments de réalisation de cette thèse. Cette préoccupation, à peine effleurée dans notre recherche, se fonde sur l'idée de proposer une démarche globale d'analyse iconographique du thème visuel de l'esclavage dans la culture visuelle du monde atlantique.

Chapitre 6 – La figure archétypique de l'esclave de ganho : un marqueur pour l'élaboration du thème visuel de l'esclavage urbain



Figure 26 – "Typos do Rio de Janeiro", *Semana Illustrada*, n. 116, 1863.

Le 1^{er} mars 1863, le périodique *Semana Ilustrada* (n. 116) commence à publier la série « Typos [sic] do Rio de Janeiro ». Le texte introductif décrit l'objectif de la publication :

Tous les pays possèdent un troupeau des individualités caractéristiques. [...] On peut dire qu'ils forment une classe remarquable parmi les milliers d'autres individus, qui se faufilent inaperçus dans l'agitation des villes peuplées. Aucune autre ville n'offre cependant la grande diversité de Rio de Janeiro dans ce genre. C'est la ville classique des types, l'arche de Noé de toutes ces petites bêtes. [...] La plus grande partie de ces insectes appartient à des classes obscures, mais cela importe peu pour notre intérêt⁹⁶¹.

On pourrait considérer, d'après la description du projet, notamment par l'emploi d'expressions péjoratives qui animalisent les types représentatifs de cette population, notamment à une période où on peut constater les germes des théories raciales, que cette nouvelle série des types sociaux s'attacherait à la tradition visuelle des types, relativement ancienne, à propos de la représentation des populations brésiliennes. Or, la série, qui s'étend de mars à juillet de 1863, décrit soixante types de la ville, parmi lesquels seulement cinq correspondent à des personnages noirs (le *Negro de ganho*, la marchande de fruits, la blanchisseuse, le barbier et la *mucama*)⁹⁶². Ensuite, une partie considérable des types, tels que le poète, le médecin sans clinique, ou encore l'actrice, est bien loin des classes obscures⁹⁶³ telles que l'énonce la description. Il s'agit également d'une nouveauté dans la représentation des types sociaux de l'Empire du Brésil. On constate donc en comparant les séries des types de la première moitié du siècle par rapport à ce nouveau projet éditorial que, selon celui-ci, la population de Rio de Janeiro non seulement s'est beaucoup diversifiée, mais qu'elle a surtout blanchi durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. En effet, même les types qui correspondent effectivement aux classes les plus basses, tels que le vendeur de *pastéis* et l'afficheur sont désormais des personnages blancs⁹⁶⁴.

La formation populationnelle de Rio de Janeiro dans les années 1860 dépasse largement les limites temporelles de notre recherche, concentrons-nous toutefois sur la description qui accompagne la figure du *Negro de ganho* :

Voici un type emprunté de la Côte de l'Afrique, le *Negro de ganho* est le *galego* du Portugal, avec la différence de ne pas être Blanc et de se croire moins stupide. Il porte des pantalons et une chemise déchirée et sale, les pieds couverts de poussière et pris par les bêtes, avec un panier sur les épaules, un bout de tissu tressé en guise de couvre-chef qui lui permet de porter des choses sur la tête et un hochet dans les mains, il chantonne au milieu des rues ou dort sous le soleil, étendu sur les carrelages de l'église de la *Candelária*. Il ne semble pas être malheureux et exulte de plaisir lorsqu'il a la poche en cuir remplie des pièces de deux sous.

À partir de la lecture de l'extrait, plusieurs caractéristiques physiques et vestimentaires émergent comme des *topoi* littéraires pour décrire la figure de l'*escravo de ganho*. À cela s'ajoute la description psychologique du personnage qui est défini comme

⁹⁶¹ FBN, Hémérothèque (BnDigital), *A Semana Ilustrada*, n. 116, le 1^{er} mars 1863.

⁹⁶² Bruna Oliveira Santiago, *Humor e artes gráficas: a representação do negro na revista Semana Ilustrada [sic] (1860-1876)*, mémoire de recherche. Histoire sociale, São Paulo, USP, 2017, p. 113.

⁹⁶³ FBN, Hémérothèque (BnDigital), *A Semana Ilustrada*, n. 118, le 22 mars 1863.

⁹⁶⁴ FBN, Hémérothèque (BnDigital), *A Semana Ilustrada*, n. 117, le 8 mars 1863.

ayant un caractère nonchalant. Mais que symbolise-t-il, ce type, parmi les groupes sociaux à l'intérieur des populations d'origine africaine à Rio de Janeiro ? Il est sûrement un type caractéristique de cette population, puisqu'il est l'un de cinq types noirs qui survivent au blanchissement de la population de cette ville dans la deuxième moitié du siècle d'après la première revue illustrée de l'Empire. Afin de répondre à ces questions, revenons donc trente ou vingt ans auparavant pour retrouver cette figure archétypique qui habitait déjà la culture visuelle de Rio de Janeiro, notamment dans l'ensemble de l'œuvre lithographique de Frederico Briggs qui la développe dans toutes les phases du projet.

En effet, la figure du *Negro comprador* (le Noir acheteur) (*fig. 27*) est élaborée de façon similaire tout au long de trois phases de production (*ca. 1832-1846*) des ateliers de Frederico Briggs. Un individu du sexe masculin ayant une peau foncée est représenté isolé sur l'image. Il est habillé simplement, une chemise et un pantalon avec des bretelles, ses pieds sont nus ; il porte également un objet sur lui, un panier. Si pour la première estampe dans la série ci-contre, l'image reste accessible en ce qui touche la correspondance entre la légende et ce qui est figuré visuellement, ce n'est pas le cas d'autres modèles. En effet, le rapport entre la figure et la légende qui exprime la fonction de ce personnage montre une certaine opacité. Qu'est-ce un *Preto* ou *Negro de ganho* ? Que veut dire en réalité cette expression *Preto de ganho* qu'en français l'on traduit par « un Nègre à gain », un « Nègre gagne-pain » ou encore un gagne-denier, qui désigne un travailleur urbain sans spécialisation⁹⁶⁵ ? Lors des visualisations contemporaines, il est difficile d'identifier clairement les liens entre le personnage représenté avec ses attributs de caractérisation et ce qu'exprime la légende. Pourtant, la stabilité de ce modèle qui traverse la production visuelle de Briggs et se réitère dans les années 1860 dans le projet de représentation des types de Henrique Fleuiss⁹⁶⁶ (Cologne, 1824 – Rio de Janeiro, 1882) dans la *Semana Illustrada* semble se référer à une situation spécifique qui reste néanmoins opaque sans quelques clés pour la lecture de cette image.



Figure 27 – La figure du Preto/Negro de ganho dans l'imagerie des ateliers de Briggs (*ca. 1832-1846*).

⁹⁶⁵ « Celui qui gagne sa vie au jour le jour sans avoir de métier déterminé. », en usage principalement entre le XIV^e et XIX^e siècle. Cf. *Trésor de la Langue française informatisé* sur Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), *Lexicographie*, « Gagne-denier », [En ligne], 2012.

⁹⁶⁶ L'artiste, aquarelliste et lithographe d'origine allemande, Henrique Fleuiss immigre vers le Brésil en 1858, conseillé par le voyageur Carl Von Martius. Après une brève période dans la région Nord-est, il s'installe à Rio de Janeiro en 1859 et ouvre son atelier typolithographique avec son compatriote Carl Linde. Il fonde sa revue illustrée, *Semana Illustrada* [sic], en 1860 et dont les publications vont jusqu'en 1875. Il est l'un de noms plus importants de la caricature et de la presse illustrée brésilienne de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Ces clés de lecture se rapportent d'abord aux études historico-sociales concernant l'esclavage urbain à Rio de Janeiro, qui développe une catégorie d'identification spécifique pour un type de travailleur captif urbain : l'*escravo de ganho* (ou *escravo ao ganho*). D'un point de vue très spécifique et technique sur le travail de l'esclave en contexte citadin, cette catégorie des travailleurs captifs se réfère à l'individu ayant le statut d'esclave qui loue ses services et sa force de travail à une personne ou à un établissement. À la fin d'une journée ou d'une période de travail, ces personnes ont pour obligation de restituer à leur propriétaire une partie préétablie des revenus acquis. Dès que l'exigence est respectée, le moyen par lequel l'esclave obtient la somme fixée par son maître n'a pas d'importance particulière pour ce dernier. Étant donné que l'esclave subvenait à ses besoins (habitation, alimentation, soins, etc.), on peut envisager cette catégorie de travailleurs comme analogue à ce que l'on définit de nos jours comme étant un travailleur autonome, à la différence substantielle que l'esclave gagne-denier n'était pas maître de sa propre force de travail. Bien qu'asymétrique par ce fait capital concernant le statut social et légal de captif qui l'oppose à celui du travailleur libre, cette comparaison semble nécessaire pour éviter une confusion commune qui associe l'esclave gagne-denier à l'esclave à louer (*escravo de aluguel*). Celui-ci était considéré comme l'objet d'une transition mercantile entre son maître et autrui⁹⁶⁷. Mais à la différence par rapport à l'esclave gagne-denier, les besoins premiers de l'esclave à louer étaient à la charge de son maître ou du loueur de la main-d'œuvre de ce captif.

Outre le seul contexte géographique de Rio de Janeiro, l'offre de main-d'œuvre dans le domaine du *ganho* est l'un des facteurs essentiels de structuration de l'esclavage urbain brésilien⁹⁶⁸. L'esclave gagne-denier occupe l'espace urbain afin d'accomplir son travail : les hommes ont généralement en charge des transports les plus divers (des personnes et des objets) et les femmes commercialisent tous types de marchandises. Le système du *ganho* faisait que le captif avait la possibilité de garder l'excédent de la somme obtenue dans la journée ou dans une semaine de travail, ce qui lui permettait d'acheter sa liberté plus facilement que l'esclave de plantation, celui-ci habitant le microcosme de la propriété esclavagiste. Cet aspect est aux origines d'un mythe qui a une vie relativement longue dans les études de l'esclavage atlantique, celui de la fausse idée selon laquelle l'esclavage urbain serait plus « doux » par rapport à celui de plantation⁹⁶⁹. On verra au fur et à mesure de l'avancée de l'analyse proposée dans cette partie que la violence inhérente à l'institution esclavagiste montra une forte adaptabilité aux différents contextes spatiaux, comme l'espace urbain, en ce qui concerne le contrôle sur l'esclave. Bien que le nombre des captifs dans le système du *ganho* ait été important, il convient de remarquer que ce type de travail était également assuré par des individus affranchis ou libres. Toutefois, normalement, les travailleurs et travailleuses dans le *ganho* étaient des personnes d'origine africaine, parmi lesquels les esclaves de première génération et les Africains et Africaines affranchies dominèrent le système dans une large période⁹⁷⁰.

Le système de *ganho* était amplement réglementé par la chambre municipale de la ville, qui accordait les licences aux maîtres pour l'emploi de leurs captifs dans cette

⁹⁶⁷ Katia M. de Queiros Mattoso, *Être esclave au Brésil XVI^e – XIX^e siècles*, Paris : Hachette, 1979, pp. 159-160. Marilene Rosa Nogueira da Silva, *Negro na rua, a nova face da escravidão*, São Paulo: Hucitec, 1988, pp. 87-88.

⁹⁶⁸ Voir à ce propos l'étude de João José Reis sur les *ganhadores* à Salvador et le premier mouvement de grève (dans le sens d'arrêt de travail) de toute une catégorie de travailleurs au Brésil, *Ganhadores. A greve negra de 1857 na Bahia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

⁹⁶⁹ Pour un panorama des tendances autour de l'historiographie de l'esclavage urbain, voir l'introduction de la thèse de Ynaê Lopes dos Santos, « Introdução – Escravidão urbana em cidades escravistas », *op. cit.* On discute davantage de cette question au chapitre VIII.

⁹⁷⁰ João José Reis, *Ganhadores*, *op. cit.*, pp. 15-16.

fonction, qui récoltait les impôts liés à l'activité et qui, surtout, administrait l'occupation de l'espace public par ces travailleurs par le biais de la police⁹⁷¹. Celle-ci constitue le symbole même de l'institutionnalisation du contrôle des populations captives dans le processus de modernisation de la ville brésilienne. En effet, l'offre diversifiée dans le domaine du *ganho* : le transport des marchandises et des personnes, la vente ambulante, les travaux d'aménagements urbains, les différents services domestiques et à la personne, etc.⁹⁷², était fortement régie par la municipalité de Rio de Janeiro. Celle-ci se présente, à partir des lectures des actes de la chambre des conseillers municipaux, comme fortement soucieuse de maintenir la ville très ordonnée, en ayant un rôle de médiateur entre les « citoyens » et l'immense population des captifs⁹⁷³. Le système de gestion municipale du domaine du *ganho* contrecarre une idée commune sur l'esclavage urbain, c'est-à-dire qu'il était surtout question d'une main-d'œuvre non qualifiée. Celle-ci serait employée au gré des demandes du marché, sans trop d'organisation logique de celui-ci autour de la spécialisation de ces travailleurs urbains :

Une chose est sûre : l'esclave urbain n'est en général pas aussi spécialisé dans son travail que la tradition le dit : l'esclave domestique se transforme facilement en esclave « gagne-pain » pour son maître, en esclave qui vend au-dehors son ingéniosité, sa marchandise, la force de ses bras. L'esclave de ville est polyvalent. Certains, évidemment, ont acquis en Afrique ou chez leur maître un métier très précis (cuisinier, cocher, brodeuse, couturière, calfat, maçon, chaudronnier, charpentier, etc.). Ceux-là vendent leurs compétences si le marché s'y prête⁹⁷⁴.

Même si la polyvalence du captif citadin est réellement observée, à titre d'exemple la femme captive, vendeuse ambulante est également la cuisinière dans les services domestiques, accomplissant généralement des journées triples de travail entre les services domestiques (cuisine, blanchisserie, etc.) et les services urbains (vente ambulante)⁹⁷⁵. Beaucoup de ces travailleurs offraient leurs services et exerçaient des fonctions spécifiques (maçon, couturière, serrurier, etc.) dans le parc industriel et manufacturier de Rio de Janeiro. Plusieurs d'entre eux avaient une formation financée par leur maître dès leur plus jeune âge afin d'exercer leur fonction de gagne-denier dans les ateliers et les manufactures de la ville, tel qu'on l'a évoqué aux chapitres précédents. La formation d'un captif dans un métier particulier représentait pour le maître l'opportunité de percevoir des revenus plus avantageux ainsi que la garantie d'un travail pérenne, ce qui n'était pas toujours le cas dans le domaine de la vente ambulante ou des services à la personne⁹⁷⁶. Ainsi, la fonction de l'*escravo de ganho* constitue une catégorie de travail essentielle dans le cadre de l'esclavage urbain dans la mesure où elle couvre différents

⁹⁷¹ Bien que le nombre de demandes des licences par des particuliers pour l'exercice de la fonction de *capitão do mato* (chasseur d'esclaves marron) augmente, plusieurs d'autres initiatives publiques sont mises en œuvre à partir des années 1820 : la création de la fonction de juge de la paix (1827), une sorte de médiateur local ; celle du Code criminel pour tout le territoire de l'Empire (1830) ; pour Rio de Janeiro en particulier, le Code des postures (1830), voir Ynaê Lopes dos Santos, *Irmãos do Atlântico*, *op. cit.*, pp. 254-258.

⁹⁷² Luiz Carlos Soares, « Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX », *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n. 16, [En ligne], 1988, p. 109.

⁹⁷³ Ynaê Lopes dos Santos, *Irmãos do Atlântico*, *ibidem*, p. 259.

⁹⁷⁴ Katia M. de Queiros Mattoso, *op. cit.*, p. 160. Voir sur le secteur manufacturier, Luiz Carlos Soares, *A manufatura na formação econômica e social escravista no Sudeste ; um estudo das atividades manufatureiras na região fluminense, 1840-1880*, mémoire de recherche. Histoire sociale. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1980, p. 319.

⁹⁷⁵ João José Reis, *ibidem*, p. 19.

⁹⁷⁶ Luiz Carlos Soares, « Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX », *op. cit.* Sur la présence des travailleurs asservis dans le développement industriel et manufacturier de Rio de Janeiro, voir Luiz Carlos Soares, « A escravidão industrial no Rio de Janeiro do século XIX », *Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica*, ABPHE, [En ligne], 2003, pp. 1-27.

domaines du quotidien de la ville : des services à la personne à l'activité industrielle et manufacturière.

Si l'on revient à la figure visuelle du *Negro comprador* (le Noir acheteur), qui est associée textuellement d'une façon généralisée à celle du « Nègre gagne-denier » dans l'imagerie des ateliers de Briggs, on constatera qu'il s'agit en fait d'une double représentation. En premier lieu, celle de la catégorie professionnelle de l'*escravo de ganho*. Deuxièmement, la représentation de la fonction spécifique à l'intérieur de cette catégorie, c'est-à-dire, le captif qui a la charge de faire les courses de la maison de son maître, ou encore d'être prestataire de services de colportage les plus divers dans les rues de Rio de Janeiro, tel que l'évoque le texte qui accompagne la représentation du type de la *Semana Ilustrada* au début du chapitre. Cette dimension est d'autant plus visible dans la dernière estampe de la série (*Selling Poultry, Quitandeira de Galinhas*) qui met en représentation une scène de marché sur laquelle apparaissent deux figures majeures de l'imagerie de l'esclavage urbain : le Noir acheteur associé à l'esclave gagne-denier et la *quitandeira* (la marchande de denrées alimentaires). Dans cette estampe, qui fait partie de l'ensemble *The Brazilian Souvenir* (ca. 1846)⁹⁷⁷, les textes permettent plusieurs observations. D'abord, le titre en anglais *Selling Poultry* met en avant l'action de la *quitandeira*, qui commercialise des volailles. Celui en portugais fait usage plutôt de la catégorie des travailleuses urbaines, « la marchande de volailles ». La mention du Noir acheteur est uniquement visuelle. Toutefois, c'est justement de la représentation de l'interaction entre les deux figures, la marchande et l'acheteur, que l'on peut identifier clairement la fonction sociale/professionnelle de l'un et de l'autre. En revanche, sans les clés de lecture évoquées auparavant, le personnage du Noir acheteur ne permet pas tout à fait de comprendre ce contexte qui indique son statut (éventuel) de captif qui a pour tâche de faire les achats alimentaires.

Cette analyse montre que l'accent de la représentation est mis sur le métier de ces deux personnages. Il s'agit là d'un échantillon de l'imagerie développée par les ateliers de Briggs, l'analyse de la totalité des estampes permet donc d'avancer le fait que cette imagerie développe un ample discours sur le travail, notamment celui accompli par les populations d'origine africaine dans un contexte citadin. La neutralisation du statut du travailleur captif est volontaire, concentrons-nous à ce premier moment d'analyse sur la figure générale du travailleur urbain noir dans ces productions. Tout d'abord, cette imagerie met en avant deux dimensions capitales sur le travail urbain dans l'Empire du Brésil : la représentation des services et des métiers essentiels à la ville ainsi que celle d'un métier urbain réglementé⁹⁷⁸. Ensuite, dès lors que la grande majorité des travailleurs et travailleuses dans cette imagerie est figurée comme étant des individus noirs, quels sont les contextes socio-historiques et visuels auxquels ces représentations prennent part ?

En élargissant le regard vers d'autres images de la même période, on constate que le thème du travailleur noir dans le contexte urbain n'est bien évidemment spécifique ni à l'imagerie des ateliers de Briggs, ni aux territoires urbains de l'Empire du Brésil. Avant même la définition du travailleur urbain par son appartenance ethnico- raciale dans le contexte brésilien des années 1800, on observe dans la culture visuelle occidentale que le thème du travail urbain des couches populaires précède largement la temporalité de

⁹⁷⁷ Cf. le volume 2, corpus d'analyse, p. 92.

⁹⁷⁸ L'analyse de ces deux dimensions de la figure visuelle de l'*escravo de ganho* est fortement inspirée de l'étude de Kari Soriano Salkjelsvik et Andrea Castro sur la figure du porteur d'eau dans la culture littéraire mexicaine du XIX^e siècle, voir 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, pp. 29-47.

l'esclavage atlantique. Dans cette observation, le regard spécifique sur les sociétés latino-américaines pendant les périodes coloniales, notamment à partir du XVIII^e siècle, montre également une richesse vis-à-vis du travail dans un espace représenté comme urbain, selon les critères de ville et d'urbain propres à ces sociétés, cela indépendamment du statut social, ethnique et culturel du travailleur représenté.

La particularité de l'imagerie des centres urbains du Brésil impérial⁹⁷⁹ est l'amplitude de l'association étroite entre le travail urbain et la figure du Noir, qu'il soit captif ou libre/affranchi. Certes, l'aspect tentaculaire de l'institution de l'esclavage brésilien, dans ses multiples facettes (plantations, mines, domestique, urbain, etc.), servirait, à elle seule, à expliquer ce grand nombre d'images. Néanmoins, la démarche proposée ici de prendre le document visuel comme point de départ pour l'analyse socio-historique et culturelle nous amène à éviter la projection sur les images de facteurs qui lui seraient étrangers⁹⁸⁰. En d'autres termes, il est tout à fait logique qu'un nombre important d'images sur l'esclavage urbain soient fabriquées dans la première moitié du XIX^e siècle, si l'on considère qu'il s'agit d'une période d'augmentation significative de la traite vers le Brésil⁹⁸¹. La période entre 1808 et 1850 symbolise effectivement l'apogée de l'institution esclavagiste au Brésil, qu'il soit par rapport à l'accroissement des déportations d'Africains par des négriers luso-brésiliens⁹⁸², à cause de l'expression d'une demande grandissante pour une main-d'œuvre asservie dans les plantations de café dans la région entre Rio de Janeiro et São Paulo⁹⁸³ ; ou encore par la suite du transfert de la Couronne portugaise. Cet événement mène à des transformations urbanistiques de Rio de Janeiro, de même qu'à une concentration importante d'une population captive censée répondre aux nouvelles demandes pour des services urbains de tous ordres. D'un point de vue culturel, l'augmentation considérable de la population captive d'origine africaine à Rio de Janeiro entraîne une métamorphose importante dans les relations esclavagistes et ethnico- raciales dans cette ville. À quoi s'ajoute l'arrivée systématique des vagues d'étrangers européens de tous horizons, ce qui amène à une diversification culturelle importante de la population urbaine⁹⁸⁴. En ce qui concerne particulièrement les populations captives, leur forte présence dans la ville ainsi que leur importance comme acteurs œuvrant pour le fonctionnement de la vie urbaine renforcent en quelque sorte « la culture esclavagiste » de l'Empire du Brésil en général, et celle de Rio de Janeiro en

⁹⁷⁹ Pour Salvador, voir le catalogue de la FBN, Ana Cecília Martins, Marcela Miller, Monique Sochaczewski, *Iconografia baiana do século XIX na Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, FBN, 2005.

⁹⁸⁰ Ulpiano T. Bezerra de Meneses, "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório e propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, [en ligne], 2003, pp. 20-22.

⁹⁸¹ Voir Manolo Florentino, *Em Costas Negras. Uma história do tráfico de escravos entre a África e Rio de Janeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

⁹⁸² Voir les chiffres exposés dans le chapitre III. Leila Algranti Mezan présente les chiffres : 12 000 captifs pour l'année de 1808, soit 20 % de la population totale de Rio de Janeiro ; et 36 182 captifs pour 1821 (45,6 %). Leila Mezan Algranti, « Criminalidade escrava e controle social no Rio de Janeiro (1808-1821) », *Estudos Econômicos*, vol. 18, São Paulo, 1988, p. 47.

⁹⁸³ Rafael de Bivar Marquese parle de démarrage et d'intensification de l'économie caféière entre 1820 et 1860 qui se connecte « au nouvel ordre industriel dans le nord de l'Atlantique ». Ces nouvelles dispositions économiques inaugurent de nouvelles formes liées à la traite et à l'esclavage en menant son expansion, notamment dans l'axe atlantique sud, qu'il associe à la notion de deuxième esclavage d'après Dale Tomich. Voir Rafael de Bivar Marquese, « Capitalismo, escravidão e a economia cafeeira do Brasil no longo do século XIX », *Sæculum – Revista De História*, n. 29, [En ligne], 2013, pp. 289-321. « Estados Unidos, segunda escravidão e a economia cafeeira do Império do Brasil », *Almanack Guarulhos*, n. 5, [En ligne], 2013, pp. 51-60. Dale Tomich, « The Second Slavery and World Capitalism: A Perspective for Historical Inquiry », *The International Review of Social History*, vol. 63, n. 3, Cambridge Core [En ligne], 2018, pp. 477-501.

⁹⁸⁴ Cf. le chapitre III, sous-partie 3.2.1, Les sociabilités à Rio de Janeiro dans une époque de transition.

particulier, où « ni avant 1808, ni après 1850, les esclaves dominèrent fortement cette ville⁹⁸⁵ ».

Il est évident qu'il y a une corrélation entre ces nouvelles dispositions économiques, politiques et sociales et la reformulation du thème visuel de l'esclavage, avec une prédominance du thème de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro. Le contexte le plus logique est la situation matérielle, en tout cas à partir de la perspective étrangère, qui fait que les artistes étrangers arrivent et séjournent pour la plupart dans la capitale de l'Empire. Ainsi, l'observation des réseaux sociaux de la ville, auxquels ils prennent part pour une période plus ou moins longue, correspondrait donc à cette nouvelle vague d'images. Toutefois, et comme nous l'avons démontré dans le chapitre V, le marché de l'estampe à Rio de Janeiro joue un rôle particulier en proposant ses propres versions du thème qui est maintes fois à l'origine des œuvres réadaptées par les étrangers dans leur société d'origine. C'est donc à partir de ce constat qu'émergent d'autres interrogations. Comment ces images du travail et du travailleur urbain à Rio de Janeiro, principalement d'origine africaine et ayant le statut d'esclave, construisent à leur tour l'image de Rio de Janeiro comme une ville esclavagiste ? Quelles sont les relations entretenues entre ce « label », la création, la production et la diffusion de cette imagerie portant sur le travail de l'esclave citadin ?

Ces questions se fondent sur l'idée que l'image d'une ville, et principalement d'une ville capitale, est très symbolique dans la construction de la visualité d'un territoire, d'un pays, notamment dans un contexte de formation des identités nationales. Cette image est formée logiquement par la représentation de la morphologie urbaine, notamment la géographie et l'espace public de cette ville jouent un rôle capital en tant que cadre référentiel pour sa reconnaissance visuelle. À titre d'illustration, l'empreinte de la baie de Guanabara à Rio de Janeiro dans notre imaginaire visuel est tellement forte que l'on oublie souvent que sa représentation paysagère est une construction culturelle et artistique inscrite dans l'espace et dans le temps⁹⁸⁶. Prenons comme exemple la construction progressive de la visualité paysagère de la baie de Guanabara à travers une peinture de l'artiste afro-brésilien Leandro Joaquim qui représente la pêche à la baleine (*fig. 28*)⁹⁸⁷ dans la baie. L'activité de la pêche est placée dans la baie dont la reconnaissance spatiale se fait à partir de l'apposition au premier plan de la forteresse de Villegagnon. Outre les questions politiques (la présence de la flotte marchande britannique dans la baie signifiée par les embarcations à pavillon blanc – *white ensign*), ou encore matérielles (les bâtiments placés à gauche de la composition qui représentent les étapes de transformation des résultats de la pêche, notamment l'huile de baleine, primordiale à l'illumination de la ville coloniale)⁹⁸⁸ ; ce qui nous intéresse dans cette peinture, c'est la représentation de l'espace géographique de la baie de Guanabara. Si l'on regarde attentivement la chaîne montagneuse de la morphologie de Rio de Janeiro si particulière dans nos imaginaires contemporains, on constatera que le Pain de Sucre est laissé hors-champ dans la composition. Cet aspect montre bien que l'association du territoire de Rio de Janeiro à son élément géographique capital pour son actuelle reconnaissance visuelle, le Pain de Sucre

⁹⁸⁵ Mary C. Karasch, *A vida dos escravos no Rio de Janeiro. 1808-1850*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000 [1^{re} éd. américaine de 1987], p. 28.

⁹⁸⁶ Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (1^{re} ed. de 1989). Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997. Pour une étude diachronique des paysages de Rio de Janeiro, voir Carla C. Francisco, « L'esclavage pittoresque et le développement de la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro (XVI^e – XIX^e siècles) », *op. cit.*

⁹⁸⁷ Leandro Joaquim, *Pesca à baleia na baía do Rio de Janeiro*, huile sur toile, 92 × 126 cm (ovale), ca. 1780, MHN, version numérique *Wikimedia Commons*.

⁹⁸⁸ Voir Lenice da Silva Lira, « A paisagem carioca: tempo e espaços dos painéis de Leandro Joaquim », *op. cit.*

ou encore le *Corcovado*, est un élément d'ordre culturel et artistique construit dans le temps comme une forme de visibilité paysagère de la ville.



Figure 28 – Leandro Joaquim, Pêche à la baleine à Rio de Janeiro, ca. 1780, MHN.

En revanche, l'image de la ville n'est pas uniquement structurée par les représentations spatiales et paysagères. La représentation des citadins qui occupent cet espace fait partie intégrante de la visibilité d'une ville et des valeurs que l'on lui accorde dans nos imaginaires visuels, formés par les images fixes et animées diverses de la ville (cartes postales, films et autres productions audiovisuelles, photographies de vacances, etc.). L'interaction entre ces deux facteurs sur une image matérielle : le paysage urbain, les scènes des rues et le citadin qui occupe ces espaces, construit donc la visibilité iconographique de cette ville. En revanche, cette visibilité dite matérielle interagit également avec une visibilité d'un autre ordre qui est celle sociale. Cette dernière fonde donc la deuxième interrogation formulée dans le paragraphe antérieur : les relations entre l'étiquette de « ville esclavagiste » et l'imagerie portant sur le travail du captif citadin. À ce titre et dans un but méthodologique, nous séparons donc la visibilité iconographique de Rio de Janeiro en deux éléments : la représentation de l'espace urbain et celle du citadin, pour bien appréhender par la suite ce que leur jonction veut symboliser à propos de la visibilité de Rio de Janeiro à cette période.

Ce chapitre se concentre donc sur la représentation du sujet citadin qui occupe les rues et l'espace public de Rio de Janeiro. En partant de l'imagerie des ateliers de Briggs, l'analyse focalise sur la création des types sociaux, qui sont représentatifs de différents groupes socioculturels de l'Empire du Brésil. Outre l'approche méthodologique, le choix de décomposer l'analyse en deux parties concerne également le fait que, dans les deux premières phases de la production des ateliers de Briggs : les feuilles volantes de l'atelier

Rivière & Briggs (ca. 1832-1836) et l'ensemble *Costumes Brasileiros* (1840-1841) de la *Litographia Briggs* (1838-1841), l'accent est mis sur la représentation des figures archétypiques des populations brésiliennes avec une quasi-invisibilité de l'espace urbain. En effet, ce n'est que dans la troisième phase du projet de Briggs, *The Brazilian Souvenir* (1846) produit par *Ludwig & Briggs*, que l'on constate une prédominance de la représentation des scènes de sociabilité dans un espace, figuré comme urbain, qui sera analysé davantage dans le chapitre VIII. En partant de ce constat que ni la ville, ni l'espace urbain de Rio de Janeiro ou de quelque autre ville brésilienne ne sont présents de manière référentielle dans les estampes des deux premières phases, comment peut-on inférer que les personnages noirs sont élaborés dans ces estampes comme des archétypes des populations urbaines d'origine africaine dans l'Empire du Brésil d'une façon générale, et en particulier de Rio de Janeiro ?

L'organisation de ce chapitre est donc fondée sur l'objectif de répondre à ces interrogations. Il s'agit ainsi en premier lieu de réfléchir à une tradition qui porte sur l'élaboration des types sociaux ou culturels destinés à représenter les populations brésiliennes pendant la période coloniale (1500-1808). Un autre aspect qui s'attache à cette analyse diachronique de la représentation des types dans le thème visuel brésilien concerne l'insertion de l'imagerie de Briggs dans cette tradition visuelle et artistique luso-brésilienne. En deuxième lieu, on focalise sur le processus de typification, c'est-à-dire la composition des archétypes qui symboliseraient les populations noires citadines. Enfin, l'analyse visuelle spécifique de la figure de l'*escravo de ganho* dans l'imagerie de Rio de Janeiro entre les années 1820 et 1850 concerne spécifiquement la façon dont la figure de l'esclave citadin se construit comme un discours à propos du recours à la main-d'œuvre captive dans cette période de l'histoire de l'Empire du Brésil, cette analyse étant une prémisse pour entamer l'étude des scènes de sociabilités dans les rues de Rio de Janeiro, développée dans le chapitre VIII.

6.1 Les types dans l'iconographie *brasiliانا* coloniale : le thème des populations coloniales brésiliennes dans une tradition visuelle

Le terme de type dans le domaine des arts visuels se réfère à une image dans laquelle apparaît une représentation isolée d'une figure humaine. Il s'agit en fait de l'élaboration d'un archétype qui, à travers certains éléments, est censé symboliser un groupe social, culturel, ethnique, entre autres. 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, la position des corps, les traits physiologiques et corporels (tatouages, scarifications, entre autres), etc. La réunion de ces attributs de figuration a pour but d'établir les caractéristiques essentielles pour la reconnaissance visuelle du groupe social/culturel figuré⁹⁸⁹. La représentation des types sociaux, dont l'origine est fortement enracinée dans la culture visuelle occidentale, est une pratique récurrente dans le thème visuel brésilien. En effet, si l'on pense aux premières images des Amériques dans la culture visuelle européenne au XVI^e siècle, par exemple, on

⁹⁸⁹ Dorde Cuvardic García, « Iconografía de los frontispicios de la colecciones costumbristas de tipos sociales em Europa y Latinoamérica », *Filología y Lingüística*, vol. 40, n. 2, [En ligne], 2014, pp. 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 Luiza Tucci Carneiro, *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*, São Paulo, EdUSP, 2002 [1^{re} éd. 1994].

trouve déjà la composition des types ethnico-culturels, qui, à cette époque, correspondent principalement à l'archétype de l'Indien cannibale.

À partir du XVII^e siècle, l'Africain et sa descendance américaine émergent comme l'autre figure majeure qui symbolise cette population coloniale. Ainsi, les deux figures de l'Indigène et de l'Africain expriment les types spécifiques à cette société colonisée. Il en est de même pour la descendance métisse de ces groupes ethnico-raciaux qui est le résultat des relations entre les femmes autochtones et africaines avec des hommes européens dont la figure en tant qu'agent colonisateur est invisibilisée dans ces images. La série des huit figures⁹⁹⁰ réalisées par Albert Eckhout (Gronigen, 1610-1666) illustre bien ces premières étapes de typification des populations brésiliennes. Ces portraits furent élaborés⁹⁹¹ dans le cadre de la politique visuelle du Brésil hollandais (1630-1654), l'entreprise coloniale dans l'actuelle région nord-est du Brésil. Ils font partie des premières œuvres artistiques et scientifiques sur le Brésil produites par des Européens⁹⁹². Il s'agit des premières occurrences du thème visuel brésilien dans cette pratique de représentation des types, dite des peintures et dessins ethnographiques. En effet,

[...] natural history in the seventeenth century was broadly defined to include the investigation and representation of plants and animals as well human beings. [...] As colonies developed, rulers and administrators commissioned studies of indigenous populations, which addressed their appearance as well as their languages and customs. This type of ethnographic information, which occurred in visual as well verbal form, facilitated rule in a number of ways, not the least of which was the way it made the people living under colonial rule more visible and open to scrutiny⁹⁹³.

Cette visibilité des populations coloniales offertes à l'examen des Européens est fortement ancrée sur une formation discursive qui suppose une hiérarchie culturelle entre les différents groupes sociaux et ethniques de ces sociétés coloniales, perçues généralement à partir du paradigme culturel européen. En effet, dans la série élaborée par Eckhout, il y a huit portraits qui représentent quatre couples ethniques qui symboliseraient les niveaux décroissants de civilisation des groupes sociaux représentés⁹⁹⁴. Cette image hiérarchique des populations coloniales brésiliennes partirait du degré le plus haut de civilisation possible, les couples métis (la *Mameluca*, l'enfant de l'union entre un Européen et une Indigène) et le *Mulato* (l'enfant de l'union d'une femme africaine et un homme européen). En deuxième place, on retrouve les Brésiliens, dont le patronyme représente à cette période les Indigènes convertis. Ensuite, les Africains, dont les attributs les représentent comme des esclaves. Enfin, les plus « sauvages », le couple *Tapuya*, des autochtones non assimilés et en guerre franche contre les agents colonisateurs. Le personnage féminin reprend l'archétype du cannibale si en vogue dans

⁹⁹⁰ Les huit portraits (*La Femme et l'homme Tapuya, La Femme et l'homme brésiliens, L'Africaine et l'Africain, la Mameluca et le Mulato*), huile sur toile, 1641, 273 × 167 cm, Musée national du Danemark.

⁹⁹¹ Un artiste peintre néerlandais, Eckhout intègre l'équipe de Jean Maurice de Nassau-Siegen relativement jeune en tant que portraitiste de l'expédition artistique et scientifique organisée par le nouveau gouverneur-général de la Nouvelle-Hollande. Il réalise de nombreuses œuvres, des portraits des personnalités et des individus locaux, des natures mortes, des animaux, etc.

⁹⁹² Rebecca Parker Briennen, *Visions of Savage Paradise, Albert Eckhout, Court Paint in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 13.

⁹⁹³ *Ibidem*, p. 19.

⁹⁹⁴ Voir E. Van den Boogaart (org.), *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: a Humanist Prince in Europe and Brazil*, Haia: Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979. Peter Mason, « Portrayal and Betrayal: the Colony Gaze in Seventeenth Century Brazil », *Culture & History*, v. 6, 1989, pp. 37-62.

l'imagerie du siècle précédent⁹⁹⁵, notamment dans l'imagerie développée dans le cadre de l'entreprise coloniale française dans la baie de Guanabara, la France antarctique. Les récits de voyage d'André Thevet⁹⁹⁶ et Jean de Léry⁹⁹⁷ issus de cette tentative de colonisation française de la baie de Guanabara sont accompagnés des illustrations qui inaugurent en quelque sorte à une large échelle le thème brésilien dans la culture visuelle européenne⁹⁹⁸, étant donné que l'imagerie cartographique produite par les Portugais, qui développent également ce thème⁹⁹⁹, fut gardée plus ou moins secrète jusqu'aux environs de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. En ce qui concerne l'imagerie coloniale hollandaise sur le Brésil, il est intéressant de remarquer que ces projections culturelles sur l'état « civilisationnel » de chacun de ces groupes sociaux que les couples archétypiques sont censés symboliser sont élaborées visuellement par le biais d'éléments tels que les vêtements, les objets et l'espace dans lequel le personnage est inséré.

Chacun de ces portraits est composé d'attributs à forte charge symbolique, qui déploie un discours sur la place occupée par le personnage dans la nouvelle configuration sociale qui se structure dans cet espace colonial américain. À titre d'exemple, les portraits du couple africain sont très représentatifs du processus de mise en place intensive de la traite atlantique. Alors que sur le portrait de la femme africaine, un nombre d'éléments tels que les fruits, la flore et même l'enfant à la peau plus claire, résultat vraisemblable d'un rapport mixte, l'associent à l'espace américain en tant qu'une captive (la nudité partielle)¹⁰⁰⁰ ; le personnage masculin est encore étroitement lié au territoire africain par les divers artefacts originaires d'Afrique ainsi que la présence de la flore de ce continent (le dattier). Cette différence dans la composition entre les personnages africains féminins et masculins montrerait le processus de déplacement symbolique de ces populations en cours qui sont progressivement liées au territoire américain dans le cadre de la traite atlantique, mais dont l'association imaginaire n'est pas complètement aboutie.

Le personnage féminin montre par ailleurs une fonction précise dans ce discours visuel qui tente d'établir des liens entre les populations africaines et les espaces coloniaux américains. En effet, l'allusion à l'exploitation sexuelle de la femme africaine par le biais de la présence du jeune enfant métis joue un rôle symbolique important dans les échanges commerciaux et culturels, celle-ci apparaît comme « un pion dans le système régulateur des échanges réciproques entre les différents groupes sociaux¹⁰⁰¹ », un aspect qui introduit le couple métissé, dont la paternité européenne met en avance l'assimilation des populations coloniales à venir, de même que leur haut rang dans la hiérarchie sociale à l'intérieur des espaces coloniaux justement, car il porte la « marque » du colonisateur européen. Il convient de souligner que l'invisibilité de la figure de l'Européen en tant qu'agent colonisateur dans ces compositions archétypiques instaure la fausse idée de la naturalité du processus colonial en ce qui concerne la formation sociale de ces espaces coloniaux. Cette invisibilité rend justement opaque le fait qu'il s'agit d'une démarche

⁹⁹⁵ Voir l'analyse de chaque couple, Peter Mason, « Troca e deslocamento nas pinturas de Albert Eckhout de sujeitos brasileiros », traduit par Jonatas Ferreira, *Estudos de Sociologia*, vol. 1, n. 7, [En ligne], 2001, pp. 240-243.

⁹⁹⁶ André Thevet, Frank Lestringant (éd. Scientifique), *Le Brésil d'André Thevet : les singularités de la France antarctique (1557)*, Paris : Chandeigne, 1997.

⁹⁹⁷ Jean de Léry, Frank Lestringant (éd. Scientifique), Claude Lévi-Strauss (préface), *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris : Librairie générale française, 1994.

⁹⁹⁸ Jean-Paul Duviols, « Premiers regards sur les sauvages (XVI^e siècle) », *América*, n. 50, [En ligne], 2017.

⁹⁹⁹ Voir le planisphère de Alberto Cantino, portulan, 1502, version numérique sur *Wikimedia Commons*. Moacyr Soares Pereira, « O Novo Mundo no Planisfério da Casa de Este, o "Cantino" », *Revista da Universidade de Coimbra*, v. 35, Coimbra : Universidade de Coimbra, 1989, pp. 271-308.

¹⁰⁰⁰ Peter Mason, *op. cit.*, pp. 240-241.

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 241.

politique orientée en ce qui concerne les compositions des populations coloniales de la part des agents colonisateurs. En ce sens, ces portraits laissent émerger l'idée implicite que les populations métissées seraient à leur tour des puissants outils pour la mise en place du projet colonial, étant donné qu'elles composeraient les élites de ces sociétés en voie de formation. Celles-ci seraient à leur tour compromises avec ce projet. Cet aspect ne va pas à contresens de l'expérience africaine antérieure, notamment par des Portugais dans l'archipel de Saint-Tomé-et-Principe, dont la réussite de l'entreprise coloniale en ce qui concerne la formation d'une classe métisse qui occupe la fonction d'agents coloniaux est à ce moment même en train d'être transposée vers le territoire colonial de l'Amérique portugaise¹⁰⁰².



Figure 29 – Albert Eckhout, série avec les huit figures des populations brésiliennes, 1641.

Ce discours sur l'introduction de l'Africain en tant que main-d'œuvre asservie essentielle pour la réussite du projet colonial américain est également élaboré dans les paysages de Frans Post (Haarlem, 1612-1680), l'autre artiste d'importance de l'expédition artistique et scientifique dirigée par Jean-Maurice de Nassau-Siegen. La présence des figurines noires insérées dans les paysages brésiliens, dont l'environnement naturel est transformé par l'Européen qui le structure sous forme de plantations et de

¹⁰⁰² Voir Joseph C. Miller, « O Atlântico escravista: açúcar, escravos e engenhos », *Afro-Ásia*, vol. 20, n. 19, [En ligne], 1997.

sucreries, correspond à l'image d'une vitrine qui expose la potentialité commerciale et économique de l'exploitation coloniale ainsi que celle du commerce de captifs. Dans ce dernier aspect, les figures noires sont progressivement associées à des fonctions spécifiques en tant que main-d'œuvre captive et anonyme. Leur représentation met en avant l'exploitation de cet immense territoire au nom d'une couronne européenne. Une politique visuelle similaire est vérifiable dans le processus de mise en image du projet colonial français aux Antilles par le biais des illustrations de l'œuvre de Jean-Baptiste du Tertre dans la même période¹⁰⁰³. Le discours visuel sur le potentiel économique de la traite négrière atlantique s'amorce de façon plus développée dans les adaptations du thème paysager de Post après la reprise du territoire américain par les Portugais en 1654. Le changement d'objectif se déplace de l'élaboration de la politique visuelle du Brésil hollandais vers les nouveaux intérêts des acheteurs de ce type d'œuvres sur le marché de l'art néerlandais, dont les clients sont davantage intéressés par le commerce de captifs¹⁰⁰⁴.

Ces premiers essais de catégorisation des populations coloniales brésiliennes fondée sur les critères tels que la couleur de la peau et l'origine géographique annoncent la façon dont ces éléments, principalement le premier, deviendront au siècle des Lumières un marqueur visuel pour prouver la hiérarchie existante parmi la diversité ethnique et culturelle humaine¹⁰⁰⁵. Ces idées sont par ailleurs dans leur état germinal dans la série des couples ethniques de Eckhout, qui s'organise autour de la polarité discursive fondée sur les axes civilisation-barbarie, en établissant en quelque sorte une mesure entre chacune de ces figures fondées justement sur leur appartenance ethnico- raciale. Au tournant du XVII^e siècle, la couleur de la peau devient un élément stable pour inventorier des groupes humains d'après différents domaines du savoir, notamment l'histoire de l'art, les sciences naturelles et la jeune discipline de l'anthropologie. Il va de soi que les arts visuels sont étroitement liés à ce processus à la fois scientifique, artistique et social de mise en relation de la couleur de la peau à la catégorisation raciale¹⁰⁰⁶. Toutefois, alors que dans d'autres espaces de l'Amérique latine dès les débuts du XVIII^e siècle, ces questions se matérialisent sous la forme de pratiques visuelles/artistiques les plus diverses, le thème visuel brésilien est d'une certaine façon hors de portée de la culture visuelle européenne et atlantique, en tout cas en ce qui touche le renouvellement des modèles. Est-ce le cloisonnement de l'Amérique portugaise qui explique cette absence de représentations plus spécifiques sur les populations brésiliennes dans la première moitié de ce siècle ?

¹⁰⁰³ Nous explorons davantage ces questions dans l'article, Carla C. Francisco, « La sucrerie paysagère : les illustrations d'*Histoires générales des Antilles*, de Jean-Baptiste du Tertre, et les *engenhos* brésiliens de Frans Post (1650-1670) », *Comparatisme en Sorbonne*, à paraître en 2022.

¹⁰⁰⁴ Voir Daniel Souza Leão, *Topografias imaginárias: a paisagem política do Brasil holandês em Frans Post, 1637-1669*, thèse de doctorat. Histoire sociale. Leiden, Université de Leiden, 2010, p. 300.

¹⁰⁰⁵ Anne Lafont, « How Skin Color Became a Racial Marker : Art Historical Perspectives on Race », *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, p. 91.



Figure 30 – Albert Eckhout, *Le Couple africain*, 1641, Musée national du Danemark



Figure 31 – Albert Eckhout, *Le Couple métis (Mameluca e Mulato)*, 1641, Musée national du Danemark

Les occurrences sont minimales, mais le peu de voyageurs européens qui sont autorisés à entrer sur ce territoire colonial fait déjà part de la présence importante d'une population d'origine africaine dans les villes côtières. Ils commencent à développer textuellement les *topoi* récurrents de la littérature viatique sur le Brésil concernant la prédominance de l'esclavage et la forte présence d'individus d'origine africaine sur ce territoire. À ce titre, le récit de François Froger qui est le premier à réaliser un panorama de la baie de Guanabara à Rio de Janeiro est très symbolique de cette étape préliminaire de construction imaginaire des populations africaines au Brésil. Le paysage de la ville ne présente aucune figure humaine associée. En revanche, le *topos* du travail de l'esclave urbain est déjà bien développé dans le récit textuel dans la partie dédiée aux « mœurs et manières des habitants de Saint Sébastien¹⁰⁰⁷ » :

Ses habitants [les colons luso-brésiliens] sont propres, et d'une gravité ordinaire à leur Nation ; ils sont riches et aiment le trafic ; ils ont grand nombre d'esclaves noirs, outre plusieurs familles entières d'Indiens qu'ils entretiennent dans leurs sucreries, et à qui ils ne veulent pas ôter la liberté, comme étant naturels du pays. Leurs esclaves sont pour la plupart toutes affaires de la maison : ce qui les rend si molles [sic] et si efféminés, qu'ils ne daigneraient pas se baisser pour prendre eux-mêmes une épingle, dont ils auraient besoin¹⁰⁰⁸. [...]

Les illustrations qui accompagnent le récit de Froger sont les rares images d'origine étrangère de l'Amérique portugaise avant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Toutefois, il est remarquable que le thème visuel de l'esclavage dans un contexte citadin n'attire guère l'attention du voyageur français, il développe la structure discursive de la fainéantise des Portugais qui auraient un recours excessif une main-d'œuvre esclave d'ailleurs implantée partout, mais aucune image n'accompagne le texte, comme ce sera le cas par la suite. Il semble, par l'observation d'un certain nombre de manuels du colonisateur, un type de publication très en vogue alors, que le thème visuel de l'esclavage prédominant à cette période est celui des plantations. En effet, ces œuvres mettent en représentation la culture et la transformation de biens tropicaux (sucre, indigo, tabac, entre autres) invariablement par des figures noires, associées déjà aux territoires coloniaux américains comme une main-d'œuvre captive¹⁰⁰⁹.

Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle que la représentation des types est renouvelée dans le thème visuel brésilien. Il est vrai que tout au long de cette période d'une certaine invisibilité du thème, les images du Brésil hollandais se transformèrent dans la culture visuelle européenne, principalement en France et en Grande-Bretagne, en l'image générique des Indes occidentales avec un effacement des références spatiales spécifiques au Brésil, comme le montre la reprise de ce thème dans plusieurs produits des arts décoratifs et ornementaux, notamment la tapisserie des Gobelins (1723)¹⁰¹⁰. Le renouvellement de la pratique des types sociaux réémerge à l'intérieur de la culture visuelle de l'Empire portugais entre les mains de deux artistes majeurs en ce qui a trait à cette tradition visuelle. La réélaboration de la visualité des formes spécifiques des populations coloniales de l'Empire portugais est l'œuvre de Carlos Julião (ou Carlo Giuliani) et Leandro Joaquim, plus tard durant la période des Royaumes

¹⁰⁰⁷ Le titre de la ville de Rio de Janeiro en vogue à cette période est Saint Sébastien de Rio de Janeiro.

¹⁰⁰⁸ François Froger, *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 et 1697 aux côtes d'Afrique, détroit de Magellan, Brésil, Cayenne et îles Antilles, par une escadre des vaisseaux du Roi, commandée par M. de Gennes*, Amsterdam, chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699, p. 74.

¹⁰⁰⁹ Voir Rafael de Bivar Marquese, « Açúcar, representação visual e poder: a iconografia sobre a produção caribenha de açúcar nos séculos XVII e XVIII », *Revista USP*, n. 55, [En ligne], 2002, pp. 152-184.

¹⁰¹⁰ Daniel Souza Leão, *Topografias imaginárias... op. cit.* Voir Madeleine Jarry, « L'Exotisme au temps de Louis XIV : tapisseries des Gobelins et de Beauvais », *Medizinhistorisches Journal*, vol. 11, n. 1/2, 1976, pp. 52-71.

Unis (1815-1821), apparaîtra une figure capitale de la visibilité de l'esclavage urbain au Brésil, l'ingénieur portugais Joaquim Cândido Guillobel.

6.1.1 Le modèle du travailleur citadin noir dans la culture visuelle luso-brésilienne à partir d'une approche diachronique

La scène se passe autour de la fontaine du roi, dans le quartier de l'Alfama à Lisbonne de la fin du XVI^e siècle (*fig. 33*)¹⁰¹¹. La composition montre plusieurs figurines, cent cinquante-cinq au total¹⁰¹², qui occupent les rues du quartier dans des activités les plus diverses. La grande majorité semble travailler, notamment les porteurs d'eau. L'activité est symbolisée par la représentation nombreuse de vases à transporter, posés par terre ou portés par les personnages, dont une grande partie le fait sur la tête. Les habits, principalement ceux des personnages masculins, et la représentation architecturale permettent de situer temporellement la scène dans le dernier quart du XVI^e siècle. Un caractère mouvementé se dégage de l'interaction quelque peu désordonnée des personnages autour de la fontaine qui est au centre de la composition. Les personnages occupent la place en exerçant des activités les plus diverses, on peut même y voir un couple mixte (un homme noir et une femme blanche, tous les deux pieds nus) qui semble danser. Certains personnages sont à cheval, leurs habits mettent en avant qu'il s'agit d'individus de haut rang. Un personnage au premier plan porte même l'insigne de l'ordre de saint Jacques, le saint patron de la ville. Toujours au premier plan, mais à gauche, un personnage se fait arrêter par ce qui semble être les forces d'ordre de cet espace urbain, la position de son corps, surtout celle de ses jambes, pourrait laisser penser qu'il est ivre. On constate également la présence de personnages enfantins qui accompagnent leur mère dans la besogne. Enfin, au milieu, il y a un personnage intrigant. Il est placé au centre de la scène, mais relativement à l'écart des groupes en interaction. Il semble porter un pot cassé sur la tête et, à ses côtés, des taches brunâtres et rouges ne permettent pas de savoir s'il s'agit du liquide transporté qui lui coule dessus, ou encore d'une autre action étrange.



Figure 32 – Les figurines de Chafariz d'El Rei (détails)

¹⁰¹¹ Anonyme (attribué à un artiste flamand), *Chafariz d'El Rei, no bairro da Alfama*, Lisboa, huile sur bois, 93 × 163 cm, ca. 1570-1580, Collection Berardo, Lisbonne, version numérique *Wikimédia Commons*.

¹⁰¹² Stefan Halikowski Smith, « Lisbon in the Sixteenth Century: Decoding the *Chafariz d'el Rei* », *Race & Class*, vol. 2, n. 60, [En ligne], 2018, p. 63.

Cet inventaire visuel permet de constater que la représentation de Lisbonne dans cette composition suit la tradition visuelle des scènes urbaines qui émergent dans la culture visuelle européenne, notamment dans les peintures flamande et néerlandaise¹⁰¹³. Dans cette tradition-ci, les paysages urbains sont progressivement agrémentés des figurines représentatives des populations locales, en une représentation visuelle hybride associant les paysages aux scènes de genre. L'attribution de la peinture à un artiste anonyme d'origine flamande résiderait dans ces aspects. D'un niveau technique plutôt médiocre, notamment en ce qui concerne la représentation de la morphologie urbaine et de la perspective, la composition permet toutefois la localisation temporelle approximative aux alentours du dernier quart de siècle, notamment à partir justement de la représentation de l'espace urbain. Outre l'architecture du quartier, les habits des personnages et la représentation du Tage, dont la scène compte parmi les premières représentant les activités fluviales dans la ville, sont d'autres aspects qui permettent d'inférer le contexte de production.

D'après ses aspects, la composition suit les nouvelles tendances qui s'expriment dans la culture visuelle urbaine en l'Europe, particulièrement celle des Pays Bas dont la représentation des villes montre une démarche plus descriptive que narrative exprimée dans le védutisme italien. Rien d'étonnant dans cette représentation d'une ville européenne en cette fin de siècle, si n'est l'écrasante majorité de personnages noirs qui composent la scène. Les catégories socio-économiques sont représentées comme très diverses. Cette diversification sociale met d'ailleurs les personnages noirs dans des groupes sociaux qu'ils partagent avec des personnages blancs. Il n'est pas dans l'objectif de ce chapitre de proposer une analyse développée de cette peinture, très complexe à plusieurs niveaux : les questions spatiales et architecturales à propos de la christianisation de la morphologie urbaine de Lisbonne¹⁰¹⁴, la polémique autour de l'auteur et de la période de fabrication de cette peinture, la représentation des élites africaines dans l'espace européen, ce que cette peinture met en lumière sur le thème portugais dans la culture visuelle néerlandaise et flamande, entre autres questions qui ne seront pas traitées ici.

Ce qu'il est pertinent pour l'analyse proposée dans cette recherche est spécifiquement la figure du travailleur citadin noir qui, dans cette composition, est indissociable en quelque sorte de celle du travailleur blanc. Il convient tout de même de souligner que le focus déployé dans l'observation de ces figures ne se fonde pas sur la tentative d'imprimer sur cette image une quelconque « réalité » de la présence massive ou non d'une population d'origine africaine au Portugal du XVI^e siècle¹⁰¹⁵. Il nous semble que l'argument et les polémiques autour d'une prétendue représentation « mensongère » de la Lisbonne des années 1600 de la part de ce producteur flamand sont des aspects aujourd'hui largement dépassés dans les études visuelles à propos de cet axe réalité *versus* fiction. L'intérêt de cette composition d'après nos objectifs analytiques réside dans la visualité de la capitale de l'Empire portugais en plein processus d'expansion, dont la scène

¹⁰¹³ Voir Luísa Trindade, « Uma outra representação da rua Nova dos Mercadores, em Lisboa: a tábuia do "martírio de S. Sebastião" de Gregório Lopes », *Medievalista*, n. 20, [En ligne], 2016, pp. 3-25.

¹⁰¹⁴ Sur ces questions, voir Luísa Trindade, *Urbanismo na composição de Portugal*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2013.

¹⁰¹⁵ Stefan Halikowski Smith, *op. cit.* Sur la présence africaine au Portugal, voir Didier Lahon, *O Negro no coração do império. Uma memória a resgatar (séculos XV – XIX)*, Lisboa, Secretariado Coordenador dos Programas de Educação Multicultural, 1999. Antonio de Almeida Mendes, « Esclavage et race au Portugal : une expérience de longue durée », *Esclavages et subjectivités dans l'Atlantique luso-brésilien et français (XVIIe-XXe siècles)*, sous la direction de Myriam Cottias et Hebe Mattos, Saint Hilaire, 2016.

urbaine rappelle de façon inexorable quelques images de Rio de Janeiro trois siècles plus tard.

À ce titre, prenons comme exemple la figure du travailleur urbain la plus expressive de cette composition : le porteur et la porteuse d'eau. Cette figure est transversale à plusieurs cultures visuelles urbaines dans les différentes aires géographiques et culturelles du globe. Cet aspect se rapporte au développement des dispositifs pour l'approvisionnement et la gestion des eaux usées, dans la mesure où l'accès à l'eau a toujours été une grande question de l'administration urbaine. La représentation visuelle autour des structures de planification urbaine (les aqueducs), de gestion à l'accès à l'eau et le système d'évacuation (y compris le plus rudimentaire, celui des transporteurs des eaux usées qui sont représentés à Rio de Janeiro par les captifs appelés les *tigres*¹⁰¹⁶) se fonde sur un discours sur la modernité urbanistique d'une ville¹⁰¹⁷. En partant de cette perspective, la représentation de la fontaine récemment construite en ville, autour de laquelle on place un nombre diversifié de groupes sociaux qui interagissent dans cet espace, chacun d'entre eux présentant des attributs de figuration très spécifiques, constitue un discours ayant une forte charge symbolique sur la ville et l'urbain. De plus, la mise en scène visuelle de la spécialisation des activités de travail urbain, notamment en ce qui concerne l'institution d'une discipline du travail sur l'espace public, est l'un des symptômes majeurs du processus de modernisation des sociétés occidentales¹⁰¹⁸.

Ces prémisses fondent donc une approche de la représentation de l'espace urbain et du travailleur citoyen comme une formation discursive sur la société de Lisbonne. Principalement si l'on retient qu'il s'agit d'un moment où l'Empire portugais jouit d'un lieu privilégié en Europe occidentale en ce qui concerne l'économie atlantique qui commence à se dessiner avec la récente insertion du continent américain dans les liens commerciaux tissés jusqu'alors avec les côtes occidentales africaines. On constate donc que la figure du travailleur citoyen porte en elle les éléments qui permettent d'inférer les nouvelles modalités de gestion urbaine, fortement influencées par les changements plus amples des mentalités sociales. Mais comment cette démarche se construit-elle visuellement ?

Tout d'abord, on constate en ce qui touche la spécialisation du travail qu'il n'y a pas de catégorisation ethnico- raciale associée à une fonction précise, étant donné que l'on voit dans la scène des travailleurs blancs et « non blancs¹⁰¹⁹ » exercer la même activité. La catégorisation du transport de l'eau apparaît plutôt comme de l'ordre du genre, étant donné qu'il y a une prédominance des travailleuses (blanches et non blanches). Lorsqu'il s'agit d'individus de sexe masculin, ils sont majoritairement « non blancs ». Un autre aspect de la différenciation des travailleurs et travailleuses concerne les vêtements. Les personnages féminins s'habillent « à la portugaise » alors que les hommes sont plutôt dénudés ou habillés de façon extra-européenne. Ces éléments iconographiques permettent d'inférer donc que, d'après cette composition, le transport de l'eau est une

¹⁰¹⁶ C'était la façon dont on désignait l'homme captif qui était chargé d'évacuer les eaux usées et les déjections des maisons. Le terme de *tigre* vient des taches laissées par les saletés sur le corps de ces hommes.

¹⁰¹⁷ Voir l'analyse du thème dans les cultures visuelle et littéraire mexicaines, Kari Soriano Salkjelsvik et Andrea Castro sur la figure du porteur d'eau dans la culture littéraire mexicaine du XIX^e siècle, voir Kari Soriano Salkjelsvik ; Andrea Castro, « Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo XIX », *op. cit.*, pp. 31-33.

¹⁰¹⁸ Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*. Weidenfeld & Nicolson, 1962, pp. 200-216, cité par Kari Soriano Salkjelsvik ; Andrea Castro, *ibidem*, p. 32.

¹⁰¹⁹ Il convient de préciser l'usage du terme « non blanc » qui met en avant le fait qu'à ce moment-là, en plus des populations africaines, Lisbonne comptait également quelques groupes sociaux d'origine indienne.

fonction urbaine majoritairement féminine, lorsqu'il s'agit d'un homme, il est exclusivement d'origine non européenne.

En comparant cette composition avec des documents d'archives portant sur l'administration de la ville de Lisbonne durant la deuxième moitié du XVI^e siècle¹⁰²⁰, on constate des similitudes entre ce qui est représenté et les pratiques dans cet espace. La *Negra do pote* (la négresse du pot), la femme noire responsable du transport de l'eau, apparaît comme la figure la plus fréquemment représentée sur les deux documents (visuels et les textes). Il s'agit d'une fonction non seulement genrée, mais aussi « racialisée » puisque l'on a une catégorie textuelle spécifique qui se réfère à la fonction. L'activité de la porteuse de l'eau est relativement proche du domaine du *ganho* à Rio de Janeiro d'après les archives. Elle gagnait en moyenne quarante réis portugais, dont vingt ou vingt-cinq étaient destinés à son maître, elle doit subvenir à ses besoins premiers, mais habite normalement dans la demeure de celui-ci. Bien que la figure de la *Negra do pote* soit prédominante, visuellement et socialement, il s'agit d'une fonction exercée par d'autres groupes ethnico-raciaux, comme justement l'image le met en avant. Cela fait donc que plusieurs conflits éclatent autour de la fontaine, récemment inaugurée, pour l'accès à l'eau. En 1551, la chambre municipale institue un type de ségrégation raciale, en séparant les sorties d'eau (représentées au fond de l'image par des ornements en têtes d'animaux) selon des critères tels que le statut de captif et d'affranchi, mais aussi les métis, les Indiens, les Africains, les Blancs, etc. D'un côté, cette décision des administrations urbaines qui vise à atténuer les conflits pour l'accès à l'eau met également en lumière la densité des couches populaires. Cette « surpopulation » pourrait être interprétée comme la raison des conflits pour l'accès au travail dans le cadre de « petits métiers ». D'un autre côté, la peinture ne développe pas cet aspect « ségrégationniste », en élaborant justement l'idée contraire, c'est-à-dire une occupation plutôt festive et harmonieuse de l'espace public, bien qu'il soit très mouvementé.

D'un point de vue visuel, cette peinture exprime le thème portugais à l'intérieur de la culture visuelle urbaine européenne. Il est difficile d'inférer l'étendue de la diffusion de cette image à l'époque de sa production ou aux siècles suivants, étant donné qu'elle ne fut « redécouverte » que récemment ; un travail sur les réseaux de circulation de cette image reste à faire à notre connaissance. Elle met en lumière les réseaux de sociabilité de la ville de Lisbonne, mais sans que l'on connaisse spécifiquement les fonctions que cette peinture exerce dans la société d'origine du peintre flamand anonyme. Toutefois, apparaît une intention d'inventaire des groupes sociaux de la ville ainsi que les activités pratiquées en les insérant dans un espace limité¹⁰²¹. La mise en parallèle avec une autre composition de la même période, également d'origine anonyme flamande, développe le thème similaire de Lisbonne comme une « ville africanisée » en Europe, faisant référence à la métaphore d'une ville de Lisbonne comme un « jeu d'échecs, tant il y a des Blancs et des Noirs¹⁰²² ».

¹⁰²⁰ João Brandão, « Majestade e Grandezas de Lisboa em 1552 », *Arquivo Histórico Português*, vol. XI, sous l'organisation de Anselmo Braamcamp Freire, Lisbonne, 1917, p. 76 ; Christovão Rodrigues de Oliveira, *Sumário em que brevemente se contém Algumas Coisas (assim Ecclesiásticas como Seculares) que há na Cidade de Lisboa (c. 1554-1555)*, édité par A. Vieira da Silva, Lisbonne, 1938-1939, p. 94, cités par Stefan Halikowski Smith, *op. cit.*

¹⁰²¹ Isabel Castro Henriques, *Os Africanos em Portugal. História e memória, séculos XV-XXI*, catalogue d'exposition, Lisboa, Comitê português do projeto Unesco "A rota do Escravo", 2011, p. 24.

¹⁰²² Baccio de Filicaia (Florence, 1565 – Salvador, 1628) est un architecte militaire florentin qui était actif au Portugal et au Brésil au tournant du XVI^e siècle, cité par Jorge Fonseca, « Lisboa de D. Manuel no relato de Jan Taccoen », *Lisboa em 1514: o relato de Jan Taccoen Van Zillebeke*, sous la direction de Jorge Fonseca, Lisboa, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, Edições Húmus, 2014, p. 100.

La peinture *Rua Nova dos Mercadores* (fig. 34)¹⁰²³ affiche toutefois un énoncé visuel quelque peu distinct en ce qui concerne la figure de la porteuse de l'eau. Dans la composition, les réseaux de sociabilité sont principalement masculins et portent sur l'interaction entre des groupes vraisemblablement composés de commerçants et négociants de tous horizons. Cela confère un caractère cosmopolite à l'espace public de la ville, dont la rue commerçante fut récemment renouvelée. Les petits métiers, à l'opposé de *Chafariz d'El Rei*, sont exercés majoritairement par des personnages noirs. La figure de la porteuse de l'eau est aussi représentée par un personnage féminin noir. Cela fait que dans la culture visuelle portugaise, d'après cette peinture, les petits métiers urbains sont considérés selon une hiérarchie sociale, marquée par l'aspect ethnico-racial, mais également de genre puisque l'on constate un seul personnage féminin blanc dans la scène.

¹⁰²³ Anonyme (attribué à un artiste flamand), *Rua Nova dos Mercadores*, huile sur bois, ca. 1571-1590, Londres, Kelmscott Manor Collection (Society of Antiquaries of London). Il s'agit d'une toile aujourd'hui divisée en deux parties. La version numérique est disponible sur <https://journals.openedition.org/medievalista/docannexe/image/1180/img-3.jpg>.



Figure 33 – Anonyme, La fontaine du roi, quartier de Alfama, Lisbonne, ca. 1570-1580.



Figure 34 – Anonyme, Rua Nova dos Mercadores, ca. 1570-1590.

La convention visuelle pour la définition du statut du captif est quasiment impossible à inférer selon une quelconque caractéristique ou attribut visuel spécifique qui associe la figure représentée à cette catégorie sociale. Dans le *Chafariz d'El Rei*, plusieurs personnages de différents groupes ethno-raciaux partagent des attributs visuels, notamment les pieds nus qui, dans les études visuelles brésiliennes, furent décrétés comme étant « la marque visuelle » des esclaves. Dans la *Rua Nova dos Mercadores*, il en va de même, à l'exception d'un seul personnage au premier plan dans le tableau de gauche qui a une chaîne attachée à ses pieds, un attribut de l'esclave plus stabilisé dans la culture visuelle européenne, par la suite atlantique. Quelques sources textuelles de la période indiquent que ce type de pratique était fortement décriée par les administrateurs urbains par rapport à son usage dans l'espace urbain¹⁰²⁴.

Il est difficile d'arriver à une quelconque conclusion sur l'élaboration visuelle des marqueurs pour l'identification du captif dans ces deux peintures sans le concours d'un inventaire iconographique poussé et d'une recherche d'archives importante sur la question. Il semble toutefois que les captifs et les servants d'un noble sont représentés comme étant mieux habillés que les affranchis ou les populations locales issues des couches pauvres et populaires. Ces deux peintures mettent en évidence qu'à cette période, assigner une place sociale rigide à ces groupes sociaux d'origines extra-européennes en général et africaines en particulier, est relativement compliqué. Il serait nécessaire de revenir aux traditions de représentation du personnage noir dans la culture visuelle de l'Occident médiéval pour inférer les changements et les permanences des modèles, afin d'éviter le danger de projeter sur ces images la figure de l'esclave qui se développerait par la suite dans la culture visuelle atlantique avec l'intensification de l'implantation de l'esclavage aux Amériques. Un autre aspect sur lequel nous voulons insister est le caractère désuet de la recherche dans ces images de preuves tangibles de la présence massive ou non des Africains au Portugal ; et à partir de là conclure à leur statut social. Il s'agit d'une pratique anachronique selon les nouvelles tendances des études visuelles, notamment si l'on reste à la surface de l'image par le biais de la seule démarche de l'inventaire visuel. En effet, du point de vue social :

The painting represents many different social groups, from which it is thus hard to draw facile generalisations about blacks in Portuguese society. [...] We would do well to remember that blacks were not just of servile status, that many benefited from European contact, received an education, were ennobled, and visited the Pope¹⁰²⁵.

Dans son versant visuel, ces deux peintures renvoient à deux formations discursives différentes, malgré leur thème de représentation similaire. L'une qui tente en quelque sorte d'établir un discours sur le rôle du Portugal dans l'amorce de la colonisation du continent africain, avec une tonalité certes perçue comme péjorative par certaines lectures contemporaines qui semblent être « gênées » de voir une mise en avant d'une population extra-européenne à l'égale des différentes classes sociales portugaises¹⁰²⁶. Un autre discours met en avant le cosmopolitisme de la société portugaise, dans lequel il y a quand même une place sociale assignée aux groupes noirs au bas de l'échelle sociale, ce

¹⁰²⁴ Stefan Halikowski Smith, *op. cit.*

¹⁰²⁵ *Ibidem.*

¹⁰²⁶ Voir les deux tribunes : l'une de l'historien de l'art Vitor Serrão, l'un des commissaires de l'exposition *A Cidade global: Lisboa no Renascimento*, au Musée national de l'Art ancien (Lisbonne, le 24 février au 9 avril 2017), et l'autre de l'historien Diogo Ramada Curto publiée sur le site du journal portugais *Expresso* le 5 mars 2017, « Sobre as polémicas tábuas com trechos da Lisboa antiga », disponible sur <https://expresso.pt/cultura/2017-03-05-Sobre-as-polemicas-tabuas-com-trechos-da-Lisboa-antiga>. Consulté le 10 avril 2021.

qui fait écho aux divisions du *corporativismo* de la société portugaise. Celle-ci est relativement plus proche des formes visuelles de représentation du travailleur citadin à Rio de Janeiro, essentiellement d'origine africaine à l'instar de la peinture *Rua Nova dos Mercadores*.

6.1.1.1 Les types sociaux dans la culture visuelle luso-brésilienne

D'une façon générale, la représentation visuelle des types sociaux dans le contexte luso-brésilien, qu'elle soit produite par des artistes étrangers ou locaux, suit quelques tendances particulières. En premier lieu, la représentation ethnographique mentionnée auparavant dans le cas de la culture visuelle du Brésil hollandais. Parmi ces œuvres, il y a une branche qui porte une attention spécifique à la représentation des vêtements, les ornements corporels et les objets, qui sont considérés comme des marques distinctives des différents groupes sociaux et culturels à l'intérieur d'une société¹⁰²⁷. Ces représentations seraient dans la lignée des livres de vêtements en vogue dans la culture visuelle européenne, principalement à partir du XVII^e siècle. Ceux-ci proposent une forme de catalogage des cultures du monde à partir de la façon de s'habiller de chaque population. Dans le contexte spécifique de la culture visuelle portugaise, cette pratique se développe considérablement pour la représentation des uniformes militaires.

Ensuite, entre la fin du XVIII^e et les premières années du XIX^e siècle, cette représentation des populations et cultures prend dans le contexte latino-américain les formes de l'esthétique et du style du costumbrisme ibérique¹⁰²⁸. Le récit visuel ou littéraire de l'esthétique *costumbrista* se fonde sur la représentation des coutumes (en espagnol, *costumbre*) d'un pays. Cette réadaptation et réélaboration du costumbrisme semble *a priori* être spécifique à l'Amérique hispanique. Toutefois, en analysant les œuvres des artistes luso-brésiliens, on constate que les tendances au Brésil montrent également une version du *Costumbrismo* ibérique, particulièrement dans l'expression qu'il assume dans la culture visuelle portugaise.

En partant de l'analyse de ces deux œuvres ayant pour thème la ville de Lisbonne et la représentation des types sociaux urbains, notre démarche est de constituer un fil rouge qui lie les différentes images des villes luso-brésiliennes et de leurs populations dans la culture visuelle de l'Empire portugais. La représentation des villes brésiliennes à l'intérieur de cette culture visuelle évoque trois noms majeurs qui sont les ingénieurs militaires Carlos Julião (Turin, 1740 – Lisbonne, 1811), Joaquim Cândido Guillobel (Lisbonne, 1787 – Rio de Janeiro, 1859) ainsi que l'artiste peintre Leandro Joaquim, mentionné auparavant. Carlos Julião, ou Giuliani dans certains documents, est un ingénieur d'origine italienne de l'armée coloniale portugaise. Les aquarelles qu'il réalisa représentant les populations des espaces coloniaux portugais de l'Orient à l'Occident sont les premières manifestations connues de réalisation des types ethnico-raciaux dans la culture visuelle de l'Empire portugais. Julião associe généralement la réalisation des représentations cartographiques et topographiques aux types sociaux qui seraient

¹⁰²⁷ Daniel Defert, « Un género etnográfico profano en el siglo XVI: los libros de trajes », *Histórias de la Antropología*, sous l'organisation de B. Rupp-Einsenreich, Madri, Ediciones Júcar, 1989, cité par Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *op. cit.*, pp. 133-134 ; Boris Kossoy, Maria Luiza Tucci Carneiro, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁰²⁸ Dorde Cuvardic García, « La construcción de tipos sociales en el Costumbrismo Latinoamericano », *Filología y Lingüística*, vol. 34, n. 1, 2008, pp. 37-51. Natalia Majluf, *La creación del costumbrismo: las acuarelas de la donación Juan Carlos Verme*, Lima: Museo de Arte de Lima, 2016.

symboliques de l'espace représenté. Il y a, en quelque sorte, dans son œuvre la construction d'une visualité du monde culturel de l'Empire portugais¹⁰²⁹.

Il n'est pas question de revenir en détail à la riche œuvre de Julião, qui reste à découvrir sur plusieurs aspects. Toutefois, l'ingénieur militaire apparaît, comme Valéria Piccoli l'évoque, en tant que la « pointe de l'iceberg formé par les innombrables personnages anonymes qui sont les auteurs des registres visuels sur le Brésil et qui méritent l'attention de l'historiographie. Il convient également de souligner que, dans le domaine de la contribution portugaise à l'iconographie brésilienne, il reste encore beaucoup à faire¹⁰³⁰ ». En associant la tradition cartographique militaire portugaise à la représentation des types sociaux, qui ne deviendra fréquente dans la culture visuelle *costumbriste* luso-brésilienne qu'à partir des années 1820, Carlos Julião amorce une nouvelle forme d'expression visuelle de la mainmise coloniale sur ce territoire¹⁰³¹. En effet, dans l'une des œuvres emblématiques attribuées à Julião (fig. 35)¹⁰³², il réitère la tradition de représentation du profil des villes de l'Empire portugais et de leurs défenses en l'associant à dix-neuf figurés isolées, mais placées côte à côte et représentées comme les archétypes des différents groupes sociaux et culturels représentatifs de ces villes. Il est intéressant de remarquer, tant pour la représentation du territoire que pour celle des figures, que le fait qu'il n'y a pas de distinction et de cloisonnement entre les dessins donne l'impression qu'il s'agit d'un seul territoire, malgré la distance (physique et culturelle) qui sépare Goa de Rio de Janeiro, par exemple. Valéria Piccoli développe l'analyse de cette composition de Julião comme une forme d'expression, à partir du dessin continu qui évoque un défilé, de la diversité culturelle de l'Empire portugais manifestée par le biais de ces figures archétypiques symboliques des populations orientales (Goa et Diu), africaines (Mozambique) et américaines (Rio de Janeiro). Il est sous-jacent à cette représentation, continue-t-elle, une idée de mise à égalité de ces populations, malgré leurs différences évoquées par la représentation des vêtements et physiognomie. Ces particularités n'ont pas d'importance, car « tous ces territoires et tous ces peuples sont unifiés. Tout cela est le Portugal¹⁰³³ ». Il s'agit donc là d'une politique coloniale qui s'exprime par un discours visuel en reliant un aspect technique (le dessin continu) à deux types de représentations : le registre cartographique militaire et la représentation des figures et des vêtements, associée à la tradition des livres sur les habits.

¹⁰²⁹ Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *op. cit.*, p. 4

¹⁰³⁰ *Ibidem*, p. 5

¹⁰³¹ Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰³² Carlos Julião (attribué à), *Configuração da Entrada da barra de Goa...*, ca. 1779, dessin et aquarelle sur papier, Gabinete de Estudos arqueológicos de Engenharia militar, Lisbonne, version numérique Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *ibidem*, p. 18.

¹⁰³³ Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *ibidem*, p. 20.



Figure 35 – Carlos Julião, Configuração da Entrada da barra de Goa..., ca. 1779.

La tradition du dessin par des ingénieurs militaires de l'armée impériale portugaise est définitivement une source à explorer davantage en ce qu'elle touche la représentation des coutumes et figures de l'univers colonial luso-brésilien, notamment si l'on pense à la figure emblématique de Joaquim Cândido Guillobel. Son œuvre est capitale pour l'imagerie des types sociaux au Brésil et a été la source d'inspiration majeure de l'iconographie viatique¹⁰³⁴, étant donné que ses aquarelles furent largement copiées et réutilisées par de nombreux artistes étrangers dans leurs œuvres sur le thème brésilien¹⁰³⁵. Il n'est pas dans l'objectif ici de revenir en détail sur l'œuvre de Guillobel. En revanche, à l'instar de Julião, la contribution de l'ingénieur portugais aux études visuelles brésiliennes de la première moitié du XIX^e siècle, notamment dans ce que l'on appelle « l'iconographie des voyageurs », reste à étudier de façon détaillée¹⁰³⁶. L'importance de Guillobel est plus directe en ce qui concerne la production visuelle des types et coutumes dans la mesure où ses aquarelles ont, très probablement, circulé de façon large dans un circuit d'images à Rio de Janeiro entre les années 1808 et 1820, ce qui, à notre connaissance, n'a pas du tout été exploité. En tout cas, il est certain, en analysant l'œuvre lithographique de Briggs, qu'elle possède des liens thématiques et formels qui l'attachent aux aquarelles de Guillobel.

L'ingénieur portugais arrive à Rio de Janeiro en 1808 accompagné de son père, Francisco Agostinho Guillobel, un Français naturalisé Portugais dont nous avons évoqué le projet de formation artistique et scientifique de la jeunesse de Rio de Janeiro au

¹⁰³⁴ Rodrigo Naves indique que Debret aurait pris son inspiration pour le développement de l'œuvre sur les types sociaux de Rio de Janeiro des aquarelles de Guillobel. Rodrigo Naves, « Debret, o Neoclassicismo e a escravidão », *op. cit.*, pp. 97-99.

¹⁰³⁵ Tel est le cas de Henry Chamberlain qui utilise presque à l'identique les scènes de rue de Guillobel.

¹⁰³⁶ Le travail de Eneida Sela est, selon nos recherches, le seul à se dédier de façon plus approfondie à l'œuvre de Guillobel, voir Eneida Maria Mercadante Sela, *Desvendando figurinhas: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel*, mémoire en histoire sociale, Campinas : UNICAMP, 2001.

chapitre I. En 1811, il devient lieutenant du corps d'ingénieurs et exerce ses fonctions de dessinateurs aux Archives militaires, dont la fondation est très récente. On localise les débuts de son œuvre sur les types sociaux entre 1812 et 1814¹⁰³⁷. En 1819, il est envoyé dans l'État de Maranhão au nord-est du Brésil. De cette période on a connaissance de l'œuvre *Usos e Costumes dos Abitantes [sic] da Cidade do Maranhão (fig. 36)*. De retour à Rio de Janeiro, il s'inscrit à AIBA en 1827 pour suivre les cours d'architecture de Grandjean de Montigny, ce qui rend les contacts de Guillobel avec Briggs et Lopes de Barros bien probables¹⁰³⁸. Guillobel réadapte dans le contexte du Royaume du Brésil les formes visuelles des livres de coutumes de la culture visuelle portugaise qui se développe au XVIII^e siècle à partir de la représentation des figures isolées accomplissant une activité de travail¹⁰³⁹. Il convient également de souligner l'importance des œuvres visuelles des auteurs anglais qui portent sur la société portugaise à la fin de ce siècle, ce qui montre des corrélations entre les deux cultures visuelles : portugaise et britannique¹⁰⁴⁰. Ce qui nous intéresse davantage dans ces réadaptions des formes de représentation des classes populaires portugaises par Guillobel, c'est justement l'accent mis sur les métiers par le soin dans la représentation des objets. En effet, l'association entre la figure humaine et l'objet avec lequel elle accomplit son métier est une forme de répertoire et de description sur la variété populationnelle des villes portugaises, notamment celle de Lisbonne. Eneida Sela met en lumière que « la représentation des métiers est, sans doute, le fondement de base [des images]. Les modèles exhibent les objets et les vêtements qui les associent clairement au travail [représenté]¹⁰⁴¹ ».

Il va de soi que le processus créatif de Guillobel a recours aux modèles et aux aspects formels observés dans la culture visuelle portugaise pour représenter les populations luso-brésiliennes et leur activité dans le contexte du territoire américain. La différence majeure est le fait que dans ce territoire, pour des questions socio-économiques qui lui sont propres, la figure du personnage noir est prédominante. On retrouve chez Guillobel, dans la période qui précède notamment de quelques années l'arrivée de Debret à Rio de Janeiro, la majorité des modèles qui seront exploités à outrance par la suite. Il ne convient pas de revenir en détail sur l'étude iconographique de ces figures, ce que Eneida Sela a fait de façon remarquable. On rappelle uniquement le constat de l'association du personnage noir avec l'objet pour symboliser une activité de travail, qui est le pivot de notre analyse des images de Briggs. Dans cette perspective, ce type d'association visuelle constitue un marqueur capital pour l'élaboration de l'image du travailleur citadin sur le territoire brésilien. Il reste donc à savoir comment Briggs à son tour se réapproprie cette tradition de représentation, mais cette fois-ci pour symboliser les aspects sociaux et culturels propres à la culture visuelle brésilienne dans un contexte postindépendance.

¹⁰³⁷ Eneida Maria Mercadante Sela, *ibidem*, p. 43.

¹⁰³⁸ « Joaquim Cândido Guillobel », *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, São Paulo [En ligne], Itaú Cultural, 2021.

¹⁰³⁹ Voir le recueil qui reproduit quatre cents gravures des types sociaux portugais, Alberto de Sousa, *O traje popular em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, Lisboa, s. é., 1924.

¹⁰⁴⁰ William Bradford, *Sketches of the Country, Character, and Costume, in Portugal and Spain, made during the Campaign, and the Route of the British Army in 1808 and 1809*, London, John Booth, Duke Street and Portland Place, 1809. (Il s'agit d'une version bilingue, anglaise et française.) James Cavanah Murphy, *Travels in Portugal: Through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-tejo, in the Years 1789 and 1790*, London, A. Strahan, T. Cadell & W. Davies, 1795 ; cf. le chapitre II pour un bref commentaire de l'œuvre anonyme, fabriquée à la même période, A. P. D. G., *Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume, and Character...*, op. cit.

¹⁰⁴¹ Eneida Maria Mercadante Sela, *op. cit.*, p. 32.

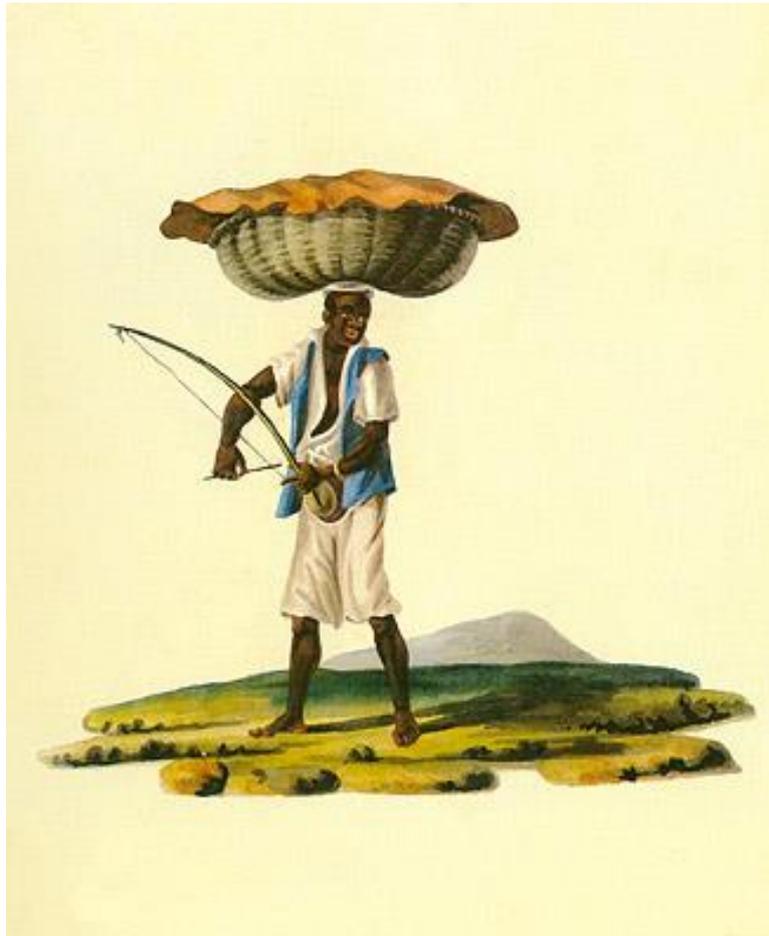


Figure 36 – Joaquim Cândido Guillobel, Negro Vendedor ambulante tocando berimbau, aquarelle, ca. 1814, Itaú cultural.

6.2 L'*escravo de ganho* en tant qu'archétype visuel des populations captives urbaines dans l'Empire du Brésil

Après cette brève incursion dans la tradition des représentations des types à partir du thème visuel brésilien, de même que dans la culture visuelle luso-brésilienne, l'imagerie sur Rio de Janeiro est fondamentalement basée sur l'association entre la représentation du paysage naturel, la morphologie urbaine et l'insertion des types sociaux représentatifs des populations de la ville dans des scènes de rue, ou encore dans aux premiers plans des paysages. Étant donné que la période retenue pour l'analyse constitue un contexte prolifique de l'imagerie sur Rio de Janeiro, ces productions sont appelées dans les études de l'iconographie *brasiliانا* sous l'expression spécifique « types urbains ». On ajoute donc un niveau de signification à l'analyse de ce type d'images. En d'autres termes, il ne s'agit pas seulement de représenter une figure humaine, considérée comme le symbole d'un certain groupe social, mais aussi de l'insérer ou de considérer qu'elle est insérée dans l'espace spécifique d'une ville, en l'occurrence de Rio de Janeiro. Cela même si parfois il n'y a pas de mention spécifique à une ville particulière, comme c'est le cas des productions de Briggs qui se réfèrent dans leurs titres de façon générale aux coutumes du Brésil (*Costumes Brasileiros* et *The Brazilian Souvenir*).

Dans cette perspective, l'appellation « types urbains » fait de la ville une catégorie supplémentaire d'analyse. Dans le cas de l'album *The Brazilian Souvenir*, cette catégorie

se justifie pleinement dans la mesure où dans la représentation de l'espace urbain sont insérées les figures archétypiques de la société brésilienne, comme nous le verrons plus loin. Or, dans les deux premiers ensembles des ateliers de Briggs, il n'y a pas de représentation systématique de la scène urbaine aux arrière-plans. Ainsi, par la simple lecture référentielle des images, la catégorie « urbain » ne serait pas la plus appropriée pour désigner les types représentés sur ces images. C'est alors que l'analyse visuelle apporte des éléments complémentaires pour justifier l'utilisation de « urbain » comme définition des types sociaux développés dans l'œuvre lithographique de Briggs. Sur la base de cette discussion préliminaire, la lecture iconographique et l'analyse visuelle¹⁰⁴² proposées dans ce chapitre se concentrent sur la façon dont les figures archétypiques qui symbolisent les populations d'origine africaine sont construites dans l'imagerie des ateliers de Briggs. En partant du principe que la ville et l'espace urbain de Rio de Janeiro ne sont pas présents de manière référentielle dans ces images, nous nous interrogeons par quel moyen peut-on déduire que les personnages noirs représentent les populations urbaines de l'Empire du Brésil, en particulier celles de Rio de Janeiro ? L'analyse déployée dans cette sous-partie se fonde alors sur les raisons qui nous amènent à cette reconnaissance visuelle, principalement dans le contexte de la visualisation de ces images dans l'actuelle culture visuelle brésilienne.

L'analyse sérielle¹⁰⁴³ des trois phases de l'œuvre de Briggs met en avant un fil transversal par rapport aux modèles de représentation des types sociaux. Cette réadaptation des modèles de représentation est non seulement logique par rapport à la reproduction lithographique, mais également une pratique récurrente dans l'imagerie des types sociaux dans la culture visuelle brésilienne et sur le Brésil. En revanche, cette analyse a montré qu'il ne s'agissait pas seulement de reproduire dans le temps et à large échelle les matrices créées à un moment donné. Tout au contraire, chaque phase de production présente une caractéristique spécifique soit du point de vue stylistique et technique, soit dans son aspect thématique. Ce dernier est celui qui montre moins de variations, néanmoins elles sont très représentatives des chemins empruntés par le projet tout au long de cette période de quatorze ans.

En premier lieu, il était question d'une approche typologique qui consistait à réaliser un inventaire en partant des catégories selon lesquelles les documents étaient classés d'après leur contenu thématique. Il y a eu logiquement une étude attentive des estampes dans lesquelles sont figurés les personnages noirs. Toutefois, celles qui se concentrent spécifiquement sur les personnages blancs sont analysées dans un souci d'observer la récurrence des thèmes. Ce choix n'a pas impacté l'étude de l'ensemble, étant donné que le personnage noir apparaît comme majoritaire parmi les figures dans l'ensemble du projet. En effet, des cinquante (50) estampes qui composent la collection *Costumes Brasileiros*, trente et une (31) représentent des personnages noirs. Dans le cas de la collection *The Brazilian Souvenir*, en tenant compte uniquement des personnages des premiers plans, des trente (30) estampes de l'exemplaire appartenant aux collections

¹⁰⁴² On distingue les deux étapes d'analyse à partir de ces expressions. La lecture iconographique suppose une phase dans laquelle il y a les démarches d'identification du thème de représentation et la compréhension du sens conventionnel de ce qui est représenté. Quant à l'analyse visuelle, il s'agit de prendre en considération le caractère discursif de ces images et de les considérer en tant que des énoncés sémantiques, donc en dialogue dans une situation interdiscursive avec d'autres images, mais également des textes et toute autre production culturelle. Dans cette étape, les notions de visualité, de circulation, de contexte de visualisation et des intentions discursives sont mobilisées pour déployer notre geste interprétatif sur ces images. On réadapte les outils méthodologiques et les conceptualisations théoriques de Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 51, v. 1, Paris : AHESS, 1996, pp. 93-94. Voir également, Laurent Gervereau, *Voir, comprendre et analyser les images*, Paris : La Découverte, 2004.

¹⁰⁴³ Voir le volume 2, *corpus d'analyse*.

de la FBN, vingt (20) représentent des personnages noirs. Il s'agit donc d'une prédominance (autour de 56 % des types sociaux pour les deux collections) qui nous permet d'affirmer que les individus d'origine africaine sont figurés comme les types sociaux les plus représentatifs des populations urbaines de l'Empire. Parmi ces figures, il est difficile d'inférer avec certitude le statut de captif, d'affranchi ou encore de libre sans une analyse visuelle plus approfondie de la figure.

Au sujet de la catégorisation du statut social des personnages, il convient de proposer une analyse sur la pratique récurrente dans les études visuelles brésiliennes d'inférer généralement que l'absence de chaussures serait un marqueur visuel du statut de captif¹⁰⁴⁴. On ne peut pas préciser avec certitude le moment où cet élément iconographique est devenu une convention pour définir le statut de l'esclave dans les études visuelles brésiliennes. En revanche, de nombreuses recherches sur le fait visuel concernant l'esclavage reviennent sur cette façon de lire ces images. En effet,

Uma das maneiras, tradicionalmente apontada pela historiografia como a mais característica de distinguir visualmente um cativo de um liberto estava na relação descalço-escravo, com a presença de sapatos no vestuário de um indivíduo negro atribuindo a este a condição de liberto, mesmo que tal fato não correspondesse à realidade. [...] O desconhecimento da existência de proibição legal do uso de calçados por homens e mulheres escravizados vem reforçar uma dedução simplista entender que andar descalço seria uma prática adotada por imposição senhorial e que todos os escravizados a ela se sujeitariam, principalmente em um contexto urbano com as características do Rio de Janeiro¹⁰⁴⁵.

Ce mythe autour duquel le statut du captif serait représenté visuellement par l'absence des chaussures reflète une certaine méconnaissance des cadres structurels de l'implantation urbaine de l'esclavage, spécifiquement en ce qui touche son aspect matériel. En effet, les études de l'esclavage urbain au Brésil se concentrent sur trois aspects élémentaires qui le différencient du système de plantation, notamment la mobilité spatiale potentialisée du captif, les occasions pour l'obtention d'un pécule et l'État en tant que garant du maintien de l'ordre esclavagiste dans les villes¹⁰⁴⁶. Les deux premiers aspects rendent difficile l'hypothèse que l'esclave citadin ne serait pas à même de posséder des chaussures dans un espace d'intenses échanges qu'était la ville de Rio de Janeiro. On pourrait donc contester cet état de fait en avançant qu'il s'agit d'une convention visuelle spécifique pour la reconnaissance de l'esclave plutôt qu'une représentation de l'aspect tangible de la réalité matérielle de l'esclave en ville. Or, sur quel critère pourrions-nous confirmer cet aspect, puisque aucun élément contextuel ne semble

¹⁰⁴⁴ « [...] tipos femininos ricamente vestidos cuja pele parece ser mulata, com os pés descalços, mas sem que portem qualquer outro signo de escravidão », Eneida Maria Mercadante Sela, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁴⁵ « L'une des façons, traditionnellement signalée par l'historiographie comme la plus caractéristique pour distinguer visuellement un captif d'un affranchi était dans la relation pieds nus-esclave, la présence de chaussures dans les vêtements d'un individu noir lui attribuant la condition d'affranchi, même si ce fait ne correspondait pas à la réalité. [...] L'ignorance de l'existence d'une interdiction légale de l'utilisation de chaussures par les hommes et les femmes asservis renforce une déduction simpliste selon laquelle le fait de marcher pieds nus serait une pratique adoptée par l'imposition seigneuriale et que tous les asservis y seraient soumis, en particulier dans un contexte urbain présentant les caractéristiques de Rio de Janeiro. » Patricia March de Souza, *Visualidade da escravidão: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista*, thèse de doctorat en histoire sociale, Rio de Janeiro: Pontificia Universidade Católica (PUC-RJ), 2011, p. 29.

¹⁰⁴⁶ Leila Mezan Algranti, *O feitor ausente. Estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro 1808-1821*, Petrópolis: Editora Vozes, 1988. Marilene Rosa Nogueira da Silva, *Negro na rua, a nova face da escravidão*, *op. cit.* Luiz Carlos Soares, « Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX », *op. cit.*

se référer à cette possibilité d'absence de chaussures comme un marqueur visuel du statut de captif ?

La mise en comparaison de deux types d'analyses, l'une des personnages formellement identifiés par plusieurs éléments comme esclaves (textes, légendes, d'autres éléments iconographiques) dans cette imagerie et l'autre de la tradition occidentale concernant la représentation des travailleurs citadins issus des classes populaires, montre que d'une façon générale dans la culture visuelle occidentale au fil des siècles l'absence de chaussures est un élément iconographique récurrent pour symboliser l'appartenance aux strates les plus basses d'une société. Dans cette perspective, il semble logique que l'on utilise cette convention sociale pour indiquer le statut des captifs qui seraient bien évidemment les strates les plus basses dans la société esclavagiste brésilienne. Mais la lecture iconographique pointilleuse de ce type d'imagerie montre qu'il ne s'agit pas d'une convention réservée uniquement aux personnages noirs (fig. 37). La figure du vendeur d'eau, par ailleurs un modèle partagé par la lithographie argentine des années 1830, présente les mêmes aspects formels pour la figure de l'*aguadero*.

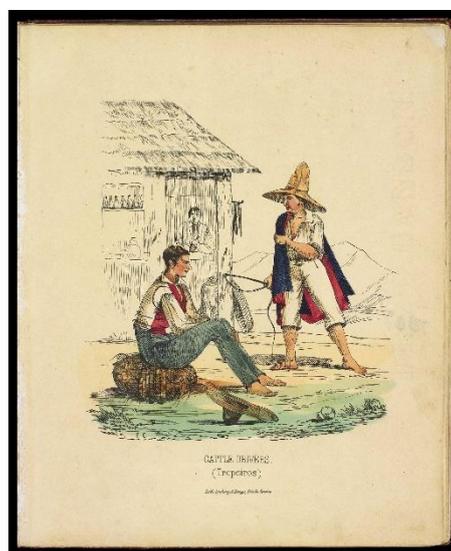


Figure 37 – Le vendeur d'eau (Costumes Brasileiros, à gauche) et The Cattle Drivers (Tropeiros) (The Brazilian Souvenir).

Ainsi, l'interprétation hâtive que cette convention est le signe visible du statut de captif peut parfois mener à des lectures erronées qui cristallisent certaines fausses idées à propos des relations sociales esclavagistes au Brésil. Dans l'étude de l'imagerie de l'esclavage au Brésil, il convient de dépasser la lecture unique de cette convention dans l'analyse de la figure de l'esclave et du noir libre ou affranchi au profit d'une interrogation sur les valeurs associées à cet élément iconographique de caractérisation des personnages noirs. En ce sens, le focus analytique serait plus enrichissant s'il reposait plutôt sur les attributs combinatoires (vêtements, artefacts, gestes, position du corps, traits physiologiques, etc.) pour l'élaboration du personnage noir en général, et le captif en particulier. En d'autres mots, par quelles combinaisons d'attributs d'identification de ce personnage, peut-on inférer les caractéristiques des populations urbaines d'origine africaine en général, parmi elles les attributs des captifs en particulier ? Ensuite, comment le personnage noir fonctionne-t-il dans ces images comme une forme symbolique sur laquelle on projette d'innombrables idées, concepts et subjectivités ?

L'idée de projection et de subjectivité dans la description visuelle de la figure de l'esclave est très importante dans la prise en considération de ces images en tant que

formes symboliques des perceptions de l'esclavage dans une société donnée. Il va de soi que cette projection, lors de visualisations, n'est pas exclusive au contexte de production de ces images. Au contraire, la compréhension de cette convention visuelle concernant l'absence de chaussures comme un marqueur pour l'élaboration visuelle du statut de l'esclave est un symptôme de la façon dont on continue, encore aujourd'hui, à projeter sur ces images nos perceptions subjectives sur l'institution. En nous arrêtant sur cette convention qui semble *a priori* mineure au-delà des études visuelles brésiliennes, nous nous gardons de proposer un examen du type sémiologique sur ce que le signe visuel symbolisé par l'absence de chaussures communique sur le statut du captif dans cette société¹⁰⁴⁷. Il s'agit plutôt d'interroger comment les conventions visuelles diverses construisent l'image que l'on se fait de l'esclave et de l'esclavage, ainsi que les valeurs qui leur sont attribuées, non seulement durant la période de fabrication de cette imagerie mais également dans nos lectures contemporaines. C'est une démarche d'analyse iconographique qui est, en fait, tâtonnante étant donné que, dans la culture visuelle brésilienne, la figure de l'esclave se déploie dans un circuit artistique et visuel mineur et populaire, donc plus susceptible d'incorporer des tendances multiples. Autrement dit, on manque souvent d'un répertoire visuel et artistique pour inférer quels éléments sont sélectionnés dans une large palette disponible au producteur pour décrire et élaborer visuellement la figure de l'esclave qui serait différente de celle des personnages noirs ayant d'autres statuts sociaux. Il convient de souligner que l'estampe brésilienne, parce que moins aboutie techniquement, populaire et vouée à une large consommation, est une forme artistique et donc symbolique. En tant que telle, elle est réalisée dans des conditions qui supposent des aménagements des éléments visuels et artistiques spécifiques plutôt que des « documents sur le vif¹⁰⁴⁸ » qui porteraient en eux les clés de la communication d'une réalité tangible à propos de l'esclave, de ses pratiques et de ses mœurs.

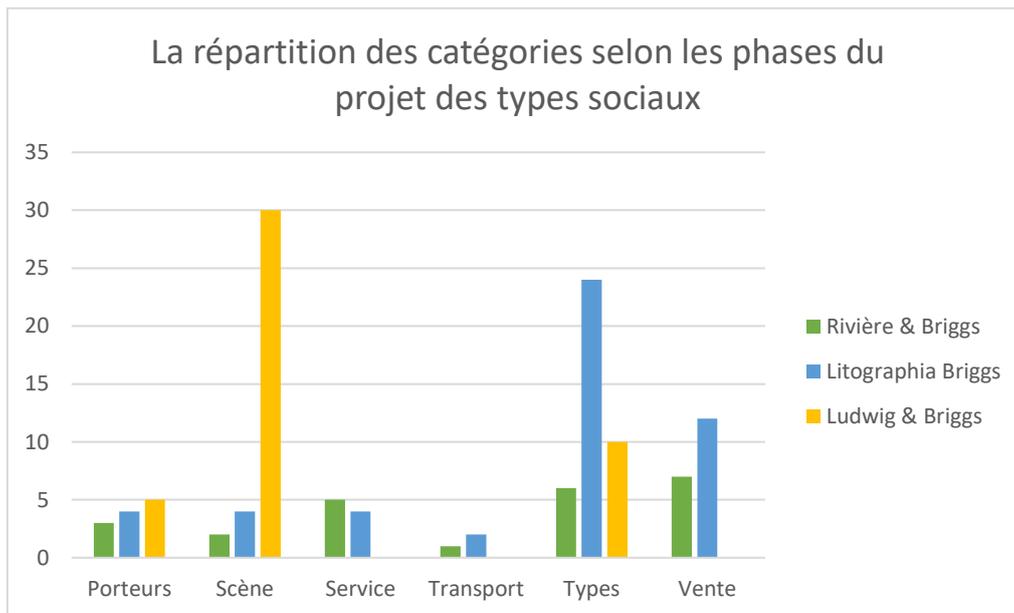
Un deuxième élément qui touche l'approche méthodologique des types sociaux dans l'imagerie de Briggs concerne en quelque sorte la construction des catégories pour la représentation des travailleurs urbains. C'est à partir de ces constats que nous avons réalisé à notre tour une classification des thématiques autour du travail urbain :

1. *Les porteurs* : pour les estampes qui mettent en scène les personnages noirs qui sont employés dans le transport de marchandises et de tout autre artefact.
2. *Les scènes* : pour les compositions de groupes de personnages qui interagissent dans un espace public.
3. *Les services* : qui représentent des personnages prestataires des services les plus variés.
4. *Le transport* : pour les personnages qui ont la charge du transport de personnes.
5. *Les types* : pour les estampes qui mettent en scène des figures archétypiques symboliques des attitudes de certains groupes sociaux et culturels. Cette catégorie suppose l'intention probable de créer un archétype social plutôt que de réaliser un inventaire visuel sur le travail urbain.
6. *La vente* : pour toute composition qui représente la commercialisation de différents artefacts.

¹⁰⁴⁷ On s'appuie sur la réflexion d'André Chastel, *Le Geste dans l'art*, Paris : Liana Levi, 2001, p. 20.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, p. 25.

Arrêtons-nous un instant sur cette catégorisation. On constate que le focus sur l'aspect thématique de cette approche sérielle montre son intérêt dans la mesure où l'analyse des estampes est transversale d'une phase à l'autre. Ainsi, l'objectif était d'avoir une vision d'ensemble du projet de représentation des types sociaux dans l'imagerie de Briggs en partant du thème des compositions. Cette étude sérielle dans son aspect quantitatif par rapport à la récurrence thématique, selon les catégories proposées ci-dessus, exprime les tendances de chacune des phases. Les catégories permettent par ailleurs d'observer le processus d'archétypisation des populations noires urbaines.



Graphique III-1 – Les catégories du travail urbain dans les séries d'estampes de l'imagerie Briggs (1832 ca. - 1846)

Le graphique permet de vérifier que dans les phases 2 (*Litographia Briggs*) et 3 (*Ludwig & Briggs*), plus stables en ce qui concerne les documents qui composent les séries, la phase 2 présente un plus grand nombre d'archétypes (*types*) par rapport à la troisième, dans laquelle le choix de la scène est largement supérieur à toutes les autres phases. Dans la dernière phase, où aucune estampe n'est catégorisée comme service ou vente, on constate le regroupement systématique de ces deux catégories en une seule composition, dont l'intention vraisemblable est celle de représenter les réseaux de sociabilité dans l'espace public de la ville. Prenons comme exemple les figures courantes du répertoire visuel de Briggs, le *Negro comprador* (le Noir acheteur) et la *quitandeira* (la marchande), évoquées auparavant. Elles sont représentées de façon isolée dans les deux premières phases, mais elles se trouvent sur la même scène de marché dans les compositions intitulées *A Market Scene (Quitandeiras)* ou *Selling Poultry (Quitandeira de galinhas)*.

Cette approche sérielle est bien évidemment un positionnement méthodologique qui suppose les choix d'insertion ou d'exclusion des images dans certaines catégories plutôt que dans d'autres, d'élire un détail comme essentiel au détriment d'autres, ou encore, de séparer en des catégories distinctes ce qui semble relever de la même fonction sociale/productive. Bien évidemment, les frontières entre les différentes catégories sont subtiles et peuvent pertinemment être questionnées, notamment celles qui portent sur le

travail associé au domaine du *ganho*. Autrement dit, si l'on prend comme base de raisonnement l'approche historico-sociale relative à la fonction productive de l'esclave gagne-denier, il n'y aurait pas de raison logique pour séparer en des catégories distinctes les représentations ayant les thèmes du transport de personnes, des porteurs d'objets, des services et de la vente, puisque ces fonctions sont exercées maintes fois par le même individu, parmi lesquels quelques-uns n'avaient pas le statut de captif.

Toutefois, en prenant ces estampes comme formes d'un discours figuratif, cette proposition d'analyse sérielle par des typologies thématiques met en lumière d'autres dimensions possibles pour la lecture de ces images. Il convient de rappeler que la réflexion menée dans cette partie s'articule à partir de deux axes distincts, mais en lien. En premier lieu, il s'agit de récupérer le geste du sujet citadin qui observe le travail exercé par d'autres sujets citadins dans l'espace public d'une ville. La particularité autour de cette situation d'observation est qu'il s'agit d'une période marquée par un débat conjoint entre plusieurs sociétés occidentales sur la continuité de l'institution de l'esclavage atlantique. À cela s'ajoute le fait que cette observation se donne dans un espace qui a un recours massif à la main-d'œuvre asservie des captifs d'origine africaine. En deuxième lieu, il est question d'analyser l'interprétation de ce geste d'observation qui est transposé sur une forme matérielle (une estampe), par le biais d'une technique particulière (la lithographie). En somme, il s'agit de trois démarches distinctes : observer, interpréter ce que l'on observe, élaborer un discours visuel structuré sous une forme matérielle.

Concentrons-nous sur ces deux démarches en particulier : l'interprétation et l'élaboration d'un discours visuel. Sans le traitement adéquat des particularités des œuvres visuelles, l'usage d'images matérielles en tant que documents appréhendés dans une démarche historique rend opaque ces deux étapes décrites. En d'autres termes, il convient de rendre visible le fait que l'observateur des relations sociales dans un espace urbain participe de ces relations par sa position de sujet citadin qui occupe également une place dans ces réseaux de sociabilité¹⁰⁴⁹. Ensuite, l'élaboration de ce discours visuel sur une forme matérielle ne se fonde pas toujours sur la correspondance entre l'observateur et le producteur, c'est-à-dire que l'entité auctoriale, notamment dans le cas de la production lithographique, est maintes fois partagée entre l'artiste, professionnel ou amateur, qui observe et crée la matrice d'après ce qu'il a vu, pour être ensuite retravaillée sous la forme d'une estampe.

Dans ce sens, l'étape de transposition en forme matérielle de ce qui est vu et interprété se réfère en réalité à une construction discursive. Celle-ci est structurée à plusieurs niveaux qui mettent en évidence la perception subjective du sujet/observateur/auteur. Puisque ces discours sont élaborés par le biais des éléments visuels¹⁰⁵⁰, la construction discursive dont ils font partie concerne une opération qui consiste à « faire voir » la ville et les interactions sociales dans son espace urbain, à l'instar de l'opération verbale de « dire la ville¹⁰⁵¹ » dans les discours linguistiques. Ainsi, plus que le contexte socio-historique « tangible » à propos du travail du captif urbain, cette opération discursive met en lumière ce que l'on envisage comme caractéristique de cette

¹⁰⁴⁹ Eni P. Orlandi, « La ville comme espace politico-symbolique. Des paroles désorganisées au récit urbain », *Langage & Société*, v. 2, n. 96, [En ligne], 2001, pp. 106-108.

¹⁰⁵⁰ La notion de discours utilisée ici se rapporte au processus de restitution des sens, qui, sous une forme narrative ou discursive, est partagée par différents contextes sociaux et domaines de connaissance. Par conséquent, nous considérons que le terme de discours n'est pas exclusivement l'affaire des textes linguistiques. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit, l'intrigue et le récit historique*, vol. 1, Paris : éditions du Seuil, 1983.

¹⁰⁵¹ Eni P. Orlandi emploie « dire la ville » que nous adaptons selon nos objectifs en « faire voir », montrer, exposer visuellement la ville. Eni P. Orlandi, *ibidem*, p. 108.

ville à propos de la visibilité sociale du travailleur urbain qui occupe cet espace public. Il s'agit d'une perspective qui est traversée par l'expérience de l'urbain qu'en a l'observateur, ainsi que par la subjectivité des questions telles que la hiérarchie sociale et ethnico- raciale, de même que l'imaginaire culturel de ce qui est censé représenter une ville et le sujet citoyen à cette période¹⁰⁵². Cet imaginaire est ainsi changeant dans l'espace-temps. Ce raisonnement est dans le sillage de cette proposition d'une « histoire visuelle¹⁰⁵³ » du travail de l'esclave citoyen, avec toutes les implications sous-jacentes à l'usage du terme visuel dans cette recherche, discutées précédemment.

6.3 La « typification » du personnage noir dans l'imagerie de Briggs

Le terme de « typification » tel qu'il apparaît dans le titre de cette sous-partie suppose une démarche d'ordre descriptif. En d'autres termes, par le biais d'un rapprochement combinatoire d'éléments les plus divers, on décrit visuellement un personnage censé symboliser diverses catégories de travailleurs urbains. En partant de cette conception, on constate donc que dans les deux premières phases du projet : les feuilles volantes de *Rivière & Briggs* (ca. 1832-1836) et la série *Costumes Brasileiros* (1840-1841) ; il y a une prédominance de cette démarche descriptive. En revanche, l'assemblage des « types » en groupes qui sont insérés par la suite dans les scènes de rue confère à la série *The Brazilian Souvenir* un fondement plutôt narratif¹⁰⁵⁴. C'est pourquoi, on commence l'analyse de l'œuvre lithographique de Briggs par la figuration du personnage noir en général et celui de l'esclave citoyen en particulier. Ce choix se fonde sur la compréhension que le processus d'élaboration des personnages se situe à l'origine du projet.

Il nous est impossible de proposer des constats sûrs en ce qui concerne les productions de la première phase. En effet, le nombre de documents qui ont survécu à l'usure du temps se montre comme une infime partie de ce qui fut effectivement fabriqué et commercialisé par l'atelier de Rivière et Briggs, avec la collaboration de Lopes de Barros. Cet état de fait constitue donc un obstacle majeur pour une appréhension plus claire de l'extension du projet dans cette phase préliminaire. On peut néanmoins avancer l'idée qu'il y a cette démarche descriptive évoquée. Celle-ci se fonde sur une catégorisation d'ordre thématique autour des archétypes qui symbolisent différents groupes sociaux à l'intérieur des populations brésiliennes. À ce titre, on classe en trois hyperthèmes les vingt-quatre documents de la phase 1 :

- a. Les métiers des travailleurs noirs urbains.
- b. Les archétypes sociaux.
- c. Les scènes de groupes.

Dans cette première étape de la restitution de nos analyses, nous neutralisons dans un premier temps les statuts sociaux d'esclave, d'affranchi et de libre, de même que les indications des origines ethnico- raciales, au profit de la référence plus générale au travailleur noir urbain. Le terme de Noir/Noire suppose les individus africains et leur descendance brésilienne. On développera les raisons de ce choix ultérieurement. Le

¹⁰⁵² Voir l'analyse menée dans la sous-partie 7.2, *Para inglês ver : un souvenir art dans l'Empire du Brésil*, au chapitre VII.

¹⁰⁵³ Ulpiano T. Bezerra de Menezes, « Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório e propostas cautelares », *op. cit.*

¹⁰⁵⁴ Ces questions seront abordées au chapitre VII.

deuxième hyperthème se réfère aux personnes qui, par le biais de certains attributs très particuliers, ont leur identité visuelle spécifiée, comme dans les cas des estampes *Marinheiro*, *Negro tocando marimba* (fig. 38), entre autres. Enfin, les scènes de groupes supposent dans cette phase germinale quelques intentions vraisemblables de tisser un récit, une narration, à propos des interactions des différents groupes sociaux, notamment les estampes *Negros que vão levar açoites*, celle de la procession et *Huma [sic] Simplícia*. La catégorisation en trois thèmes permet de constater que le peu d'estampes connues de cette période peuvent être appréhendées comme des échantillons thématiques, c'est-à-dire des vestiges des intentions probables de producteurs autour de cette série d'estampes. Ces tendances sont confirmées dans la deuxième phase, celle de la série *Costumes Brasileiros* (1840-1841), avec une augmentation importante des sous-catégories thématiques décrites auparavant, principalement en ce qui concerne les fonctions du travailleur noir citadin. En effet, dans cette série, la démarche descriptive se montre très pointilleuse en développant plusieurs types sociaux avec des attributs de figuration à la fois particularisants et diversifiés.



Figure 38 – Rivière & Briggs (attribué à), *Marinheiro et Negro tocando marimba*, ca. 1832-1836

L'approche sérielle et par catégories thématiques s'est constituée à partir de la volonté de créer un outil méthodologique pour aborder les documents. C'est à partir de l'analyse sérielle que l'on arrive au constat concernant le fait que les ensembles, classés en trois phases, se réfèrent à un même projet dédié à la représentation des populations brésiliennes. Par la suite, l'élaboration des catégories thématiques a permis de développer l'hypothèse que la représentation du travail urbain est formalisée dans cette imagerie à travers le type social du travailleur noir. En d'autres mots, la figure du travailleur citadin, noir pour la grande majorité des estampes, ainsi que son activité professionnelle, symbolisée par la représentation des objets, fonctionnent comme une sorte d'image « anthropomorphisée » du travail urbain. Dans cette perspective interprétative, on s'interroge sur la façon dont cette énonciation visuelle sur le travail urbain se fait à partir du processus d'élaboration des types sociaux censés représenter les diverses activités professionnelles en cours sur le territoire d'une ville brésilienne.

Cette interrogation mène donc à considérer l'importance de la représentation de l'objet comme attribut majeur de l'identité visuelle du type social figuré. C'est principalement à partir de la deuxième phase, dans laquelle il y a une multiplication des artefacts visuels, que l'on constate leur rôle capital comme attribut d'identification du personnage noir, surtout celui qui est représenté comme un travailleur. Par artefact visuel, on comprend n'importe quel objet visible dans une société, c'est-à-dire, n'importe quel élément de fabrication humaine : les médailles ; les ornements corporels, décoratifs ; les habits ; les images matérielles ; mais aussi les bâtiments, la statuaire, entre autres¹⁰⁵⁵. Le terme est récupéré ici pour désigner spécifiquement la représentation des objets sur les estampes, qui sont agencés comme les attributs de figuration du personnage noir.

En partant donc de ces prémisses méthodologiques ainsi que dans l'objectif d'analyser la visualité de l'esclavage urbain, on constate que la typification des travailleurs noirs urbains de l'ensemble de l'œuvre lithographique de Briggs est élaborée sur trois éléments de base :

- a. La figure humaine.
- b. Les habits.
- c. Les artefacts visuels.

Les items *b* et *c* constituent les caractéristiques principales (les attributs) pour l'identification visuelle du personnage. Effectivement, l'agencement de ces trois éléments permet de cerner son identité visuelle et inférer sa fonction productive, étant donné que la lecture de ces estampes montre un accent mis sur la représentation du personnage noir en tant que travailleur. À quelques exceptions près, cette démarche de figuration du personnage noir est largement distincte de celle des personnages blancs, notamment en ce qui concerne les artefacts visuels. À ce titre, la représentation des personnages blancs montre généralement un plus grand soin dans le dessin des façons de s'habiller plutôt qu'un accent mis sur les objets qu'ils portent (*fig. 39*). Leur identité visuelle est élaborée par la représentation des vêtements, notamment les personnages militaires pour la deuxième phase et les figures des religieux pour la troisième. Cela fait que, logiquement, la représentation des personnages blancs est moins axée sur le travail, même si quelques estampes développent ce thème. L'occupation de l'espace public par le personnage représenté comme Blanc, sans prendre en considération des statuts sociaux divers, est généralement associée à des activités récréatives/sociales, comme la promenade ou la pratique religieuse. Les personnages blancs montrent également plus de soin dans la composition des traits physiologiques. Même si certains personnages noirs peuvent être très expressifs, on constate cependant que c'est surtout l'artefact visuel qui les définit visuellement.

¹⁰⁵⁵ Daniel Dubuisson, « Contribution à une anthropologie des cultures visuelles », *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, sous la direction de Daniel Dubuisson et Sophie Raux, Paris : Les presses du réel, 2015, p. 30.

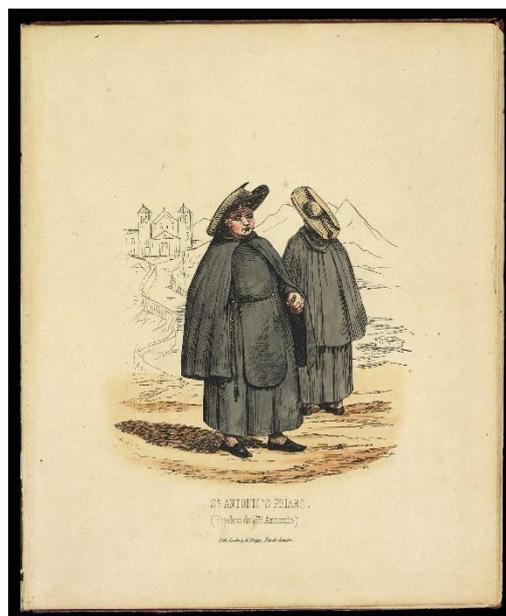
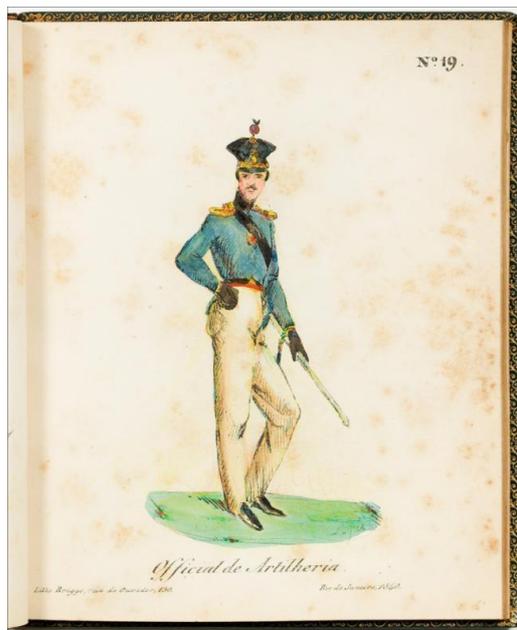


Figure 39 – Les catégories d'habits dans les types sociaux de Briggs (phases 2 et 3).

À ce titre, observons quelques choix concernant l'assemblage des traits physiologiques et l'artefact visuel dans la représentation des certains personnages noirs dans la deuxième phase. Quelques estampes montrent des figures humaines complètement dépourvues de traits physiologiques, comme c'est le cas de l'estampe *Uma cadeirinha* (2^e phase, fig. 44), dans laquelle le profil des porteurs est élaboré à partir d'une masse compacte sans yeux et sans bouche. Dans d'autres, il y a un effacement complet du visage du personnage. L'exemple le plus significatif de cette pratique est la composition des porteurs de café (2^e phase, fig. 45). Les visages des personnages se trouvent complètement occultés par les sacs de café, ce qui donne l'étrange perception de corps dont les têtes seraient les artefacts même de ce qu'ils transportent. D'un côté, la tradition visuelle des livres des habits et de coutumes peut éventuellement expliquer cette indéfinition physiologique, prédominante dans la deuxième phase. Les figures humaines censées représenter des groupes socioculturels, leur identité est donc construite par des éléments plus généraux de ces groupes qu'une quelconque définition particularisante du visage. D'autre part, ce parti pris est abandonné dans la troisième phase, ce qui pourrait mettre en lumière un manque de savoir-faire technique dans la deuxième. Il y a en effet un plus grand soin dans la représentation de la figure humaine (la corporalité, les gestes et les traits physiologiques) de la série *The Brazilian Souvenir*, quelle qu'elle soit l'appartenance sociale et ethnico-raciale du groupe représenté. En ce qui concerne spécifiquement les personnages noirs, cela pourrait témoigner également d'un changement de mentalité¹⁰⁵⁶ vis-à-vis de l'élaboration visuelle des types sociaux qui devient de plus en plus étroitement associée aux questions raciales et de détermination des caractéristiques physiques, perçues comme des signes visibles des traits psychologiques et subjectifs.

¹⁰⁵⁶ On pense à ce propos au développement plus accru à partir de la deuxième moitié du siècle des théories phrénologiques selon lesquelles les caractéristiques psychologiques de certains groupes ethniques pourraient s'exprimer sur leur aspect physique. Le naturaliste suisse, naturalisé états-unien, Louis Agassiz lors de son voyage au Brésil développe cette idée de particularisation physiologique comme une forme de définition de l'infériorité des individus d'origine africaine. Voir Elisabeth Cary et Louis Agassiz, *A Journey in Brazil*, Boston: Ticknor and Fiedls, 1868. Sur le discours racial naturaliste, voir Lorelai B. Kury, « A sereia amazônica dos Agassiz : zoologia e racismo na Viagem ao Brasil », *Revista brasileira de História*, vol. 21, n. 41, São Paulo, 2001.

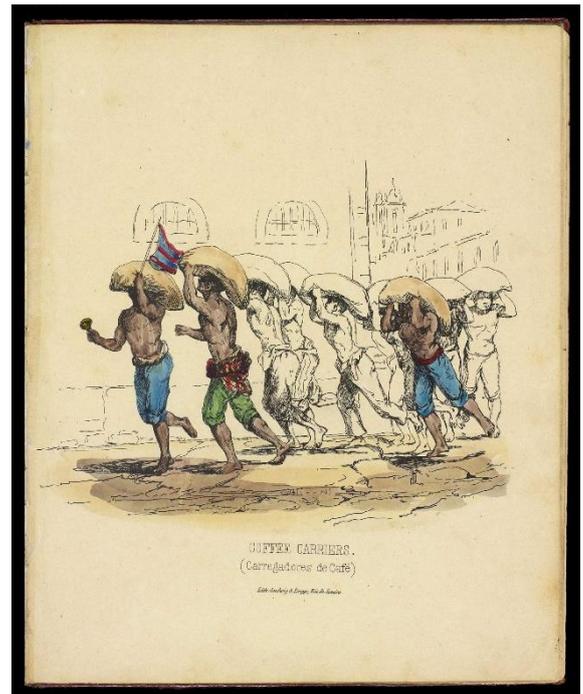


Figure 40 – Les porteurs de café (phases 2 et 3)

En somme, l'élaboration du travailleur noir citadin à partir de la jonction des trois éléments mentionnés auparavant met en avant que la description visuelle de cet individu se fonde plutôt sur la différenciation de sa fonction productive. À ce sujet, encore une fois, l'estampe des porteurs de café sert d'illustration à nos propos. En remplaçant les têtes des personnages par les sacs, on attire davantage l'attention du spectateur sur les corps des personnages, qui sont montrés comme robustes et musclés, c'est-à-dire, adaptés au travail pénible qu'ils exercent. De plus, l'alignement des corps en une ligne droite permet de créer visuellement une sorte de synchronicité de la pose, ce qui mène à l'idée d'un même rythme dans la marche (la succession des jambes entrouvertes sur la même ligne). Ce geste exprime une sorte d'homogénéité nécessaire pour l'accomplissement de cette tâche, ce qui est d'ailleurs exprimé visuellement par la présence d'un personnage en avant qui porte une cloche. Effectivement quelques commentaires des témoins de l'époque décrivent des groupes d'hommes noirs qui traversent Rio de Janeiro en transportant des sacs vers les quais du port pour être embarqués vers l'Europe et l'Amérique du Nord. Ils scandent des chansons rythmées par la cloche du meneur. L'estampe met l'accent sur une masse de travailleurs où le plus important à retenir est le rythme du transport et la robustesse physique du porteur. On voit donc qu'il s'agit plus d'un énoncé visuel sur l'activité que sur le personnage représenté. On verra dans l'analyse de la troisième phase des formes distinctes de représentation de cette scène qui, en stylisant les corps des porteurs, octroient de nouveaux sens au thème.

Ces réflexions d'ordre méthodologique reflètent les démarches pour appréhender un corpus d'images très conséquent. Ainsi, bien que les analyses, sérieuse et thématique, détaillées de toutes les estampes aient été nécessaires pour formuler nos hypothèses et fonder l'analyse visuelle déployée dans les chapitres suivants, la restitution complète de cette étude iconographique serait très longue et dépasserait largement les limites de ce chapitre, à savoir la focalisation sur l'élaboration de la figure du travailleur noir citadin, principalement et spécifiquement celle de l'esclave gagne-denier. À ce sujet,

retenons quelques études déployées sur l'association entre l'artefact visuel et la figure du travailleur noir comme un énoncé de la fonction productive de ce dernier, tel que développée dans l'imagerie de Briggs. Dans cette perspective, les deux analyses qui s'ensuivent, l'une sur la fonction du panier dans l'identité visuelle de l'esclave gagnedenier et l'autre sur le thème du transport des personnes, constituent des illustrations de notre proposition d'approche iconographique sur la typification des populations d'origine africaine dans la culture visuelle brésilienne durant la période de l'esclavage. Ainsi, ces deux brèves études sont des échantillons d'une étude plus large qui pourrait être entreprise, celle sur l'iconographie des esclavages aux Amériques.

6.3.1 La catégorie « vente » : le panier du vendeur ambulant

Dans la série du *Negro comprador/de ganho* (fig. 27), la figure de l'*escravo de ganho* possède un attribut particulier, le panier. En élargissant le regard vers d'autres images de la période et même au-delà, puisque dans l'inventaire des types publiés par la *Semana Illustrada* [sic] en 1862 le modèle reste identique, cet archétype est visuellement associé à l'objet en question. L'analyse sérielle de la production de Briggs rend possible la clé interprétative selon laquelle le panier constitue l'attribut principal pour la représentation des catégories « services et ventes » associées au *topos* visuel de l'*escravo de ganho*. La réflexion préliminaire a montré que l'artefact visuel, c'est-à-dire la représentation d'un objet quotidien, est le point de départ du processus de typification des populations noires à l'intérieur de l'imagerie de l'esclavage urbain au Brésil. Ainsi, la figuration du type social qui se réfère au travailleur noir citadin symbolise sa fonction productive par le biais d'un objet.

Le panier sert donc de signe pour la construction du personnage censé représenter le système de *ganho* dans l'horizon de l'esclavage urbain au Brésil. D'un côté, cet objet peut simplement être d'ordre référentiel sur le thème de la composition, c'est-à-dire, des vendeurs, des acheteurs ambulants et des prestataires de services qui ont besoin d'un contenant pour porter les objets achetés, vendus et transportés. D'un autre côté, la récurrence d'un élément visuel n'est jamais l'œuvre simplement du domaine du tangible et du « réel », le recours systématique par les différents producteurs dans une période étendue met en avant qu'il y a une charge symbolique autour de l'objet lorsqu'il est associé au personnage noir dans l'imagerie de l'esclavage brésilien.



Figure 41 – La figure du travailleur gagne-denier chez Eduard Hildebrandt et Debret (détails).

Les deux études du personnage noir (fig. 41), la première de l'artiste allemand Eduard Hildebrandt¹⁰⁵⁷ qui collabore probablement à la réalisation de quelques estampes *The Brazilian Souvenir*, la deuxième de Debret dialoguent formellement et thématiquement avec la série de l'*escravo de ganho/Negro comprador* des ateliers de Briggs quant à l'usage du panier comme attribut de composition du travailleur citadin. Il est intéressant de remarquer que l'association est tellement étroite qu'elle est d'ailleurs présente lorsqu'il s'agit des moments de repos et de loisir, comme l'estampe *La Danse des Noirs* (cf. vol. 2, p. 89) qui met en avant avec l'un des personnages, le joueur de *marimba*, assis sur un panier retourné. Arrêtons-nous un moment sur le travail artistique de Debret, à partir de son cahier d'études qui fut curieusement nommé par l'artiste *Costumes du Brésil* (1820 ca.)¹⁰⁵⁸. Les soixante-cinq pages du cahier sont un indice de son travail artistique fondé sur l'observation des réseaux de sociabilité de Rio de Janeiro, de son architecture, des objets courants utilisés par les citadins, les vêtements et les ornements portés par ceux-ci, etc. Toute cette observation est transposée sous forme des « notes visuelles » qui sont accompagnées d'extraits de textes, des commentaires de l'artiste. Sur certaines pages, on voit une mise en lien de certains objets avec des individus spécifiques, démontrant l'œil aiguisé de Debret dans l'observation de la façon de porter tel objet, la gestuelle du personnage, sa façon de s'habiller, entre autres. Parmi ces études, quelques figures qui seront par la suite retravaillées dans ses aquarelles et plus tard, à Paris, sur les estampes, sont reconnaissables. L'étude de certains personnages de face et de dos, une pratique commune dans le dessin anatomique, rappelle quelques estampes de la série *The Brazilian Souvenir*. Il s'agit d'un procédé relativement commun aux livres des habits et des coutumes, qui met en lumière la démarche d'inventaire visuel de certaines façons de s'habiller et les attributs associés à des groupes ethnico-culturels spécifiques. Toutefois, cette démarche, dans le cas de Debret, est une étape préliminaire de son travail et non l'objectif final tel qu'est exprimé dans l'œuvre de Briggs. Ce qui inscrit dans les deux œuvres une différence capitale dans la fonction énonciative, l'œuvre finie de Debret, *Voyage Pittoresque*, a un ton narratif alors que la série *The Brazilian Souvenir* met en avant une sorte de répertoire visuel des types et habitudes des habitants brésiliens, donc plutôt

¹⁰⁵⁷ Eduard Hildebrandt, *Zwei Studien eines Afrobrasilianers*, aquarelle, 1843 ca., musée de la ville de Berlin.

¹⁰⁵⁸ Jean-Baptiste Debret, *Costumes du Brésil*, cahier de dessins et aquarelles, Rio de Janeiro, s. é., ca. 1820, BnF, version numérique sur *Gallica*.

descriptif. Même si le ton de cette dernière phase est davantage narratif par rapport aux deux premières.

Découvert dans les collections de la BnF seulement en 1987 par Mario Carelli¹⁰⁵⁹, le cahier d'études de Debret est un élément majeur pour les hypothèses développées dans cette recherche en ce qui concerne l'entité auctoriale de ses œuvres visuelles. Tout d'abord, la mise en avant de ce processus créatif de Debret qui suppose l'observation successive par plusieurs étapes de travail sur les éléments collectés, illustre la démarche de sélection des éléments. Dans ce sens, Debret renforcerait non seulement le caractère de « peintre ethnographe¹⁰⁶⁰ » qu'on lui prête dans l'observation de la société de Rio de Janeiro durant la première moitié du XIX^e siècle. Par le biais de cette sélection, il serait également un « peintre ethnologue », notamment grâce au traitement des documents visuels « récoltés » qui sont retravaillés par le biais d'une analyse et d'une interprétation. Ces deux actions font donc de Debret une sorte d'« artiste anthropologue ». Principalement si l'on retient la forme aboutie de sa pratique qui constitue une réflexion théorique sur le citadin de cette ville et sa relation avec la culture en place¹⁰⁶¹, exprimée sur son *Voyage Pittoresque*.

Il convient cependant de relativiser la démarche de Debret en partant de deux prémisses. Premièrement, son processus créatif développé à partir d'une intention de documenter la société et la culture brésiliennes se formalise à une période où l'anthropologie en tant que discipline tâtonnante voit dans l'Autre une expression culturelle qui situe à une place radicalement à l'opposé de l'Européen. Celui-ci se voit comme un observateur situé dans un espace-temps différent de celui de la culture observée, normalement coloniale/colonisée ainsi qu'extra-européenne¹⁰⁶². L'imaginaire qui structure l'observation de Debret le place dans une position subjective à l'extérieur de la société qu'il observe, en quelque sorte comme une conscience (supérieure) qui aurait la capacité de s'extraire de ce qu'il voit et expérimente dans cet espace-temps, abordé conceptuellement par le terme de « déni de contemporanéité¹⁰⁶³ ».

Deuxièmement, il est important de souligner que cette invisibilité de la démarche d'observation de l'artiste dans ses œuvres renforce cette position prétendument « neutre », particulièrement dans un type d'œuvre visuelle qui se fonde sur une démarche documentaire. S'il paraît enrichissant pour l'analyse de recourir à cette conception d'« art ethnographique¹⁰⁶⁴ », qui soit dit en passant est une pratique qui se déploie postérieurement à la période d'activité de Debret, il est important de resituer son œuvre dans une tradition artistique de représentation des populations urbaines. Cela dit, bien évidemment l'œuvre de Debret prend de nouvelles formes à mesure qu'elle déploie une thématique nouvelle, par rapport à son milieu artistique d'origine en France, puisqu'elle se focalise sur un groupe ethnico-culturel et social perçu de façon spécifique selon le

¹⁰⁵⁹ Mario Carelli, *Brésil, épopée métisse*, Paris : Gallimard, 1988.

¹⁰⁶⁰ Jacques Leenhardt utilise cette expression pour se référer à l'œuvre de Debret concernant la thématique indigène, « pour préserver la mémoire d'une civilisation en voie de disparition ». Jacques Leenhardt, « Jean-Baptiste Debret : um pintor francês no Brasil Imperial », *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁶¹ On s'inspire des étapes décrites par Claire Fagnart, pour qui « l'expression "art ethnographique" s'applique à des pratiques artistiques de type documentaire plutôt qu'à des pratiques artistiques de type expressif », Claire Fagnart, « Art et ethnographie », *Marges*, n. 06, [En ligne], 2007, sans page.

¹⁰⁶² Ibidem.

¹⁰⁶³ Cf. The denial of coevalness, voir Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, 1983, traduit en français par Estelle Henry-Bossony et Bernard Müller, *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse : Anacharsis, 2006. Edward Saïd, *Orientalism*, Londres : Routledge, 1978.

¹⁰⁶⁴ Voir Hal Foster, « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? », *Face à l'histoire*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 498-505.

contexte socio-historique de la période. En d'autres termes, l'analyse du thème luso-brésilien faite précédemment avait pour objectif de renforcer les liens visuels et artistiques qui s'établissent entre ces œuvres afin d'éviter une croyance selon laquelle Debret se trouve au Brésil dans l'impossibilité d'abord d'appréhender cette culture par le biais des codes esthétiques européens¹⁰⁶⁵ ; ensuite de considérer que « la distance culturelle et la relative absence d'une tradition esthétique préalable pour appréhender les Noirs comme des objets légitimes, semblent conduire à une subtile déformation des images¹⁰⁶⁶ ». D'une part, on problématise cette idée de déformation comme une prise de distance avec la tangibilité du système esclavagiste, ce qui nous paraît toujours être cette voie d'analyse qui cherche dans les images une forme de « preuve visuelle » pour des propos qui lui sont étrangers. D'autre part, il va de soi que la représentation du Noir dans la culture visuelle européenne est quelque chose qui précède largement l'émergence et la consolidation de la culture visuelle atlantique. Ainsi, la figure de l'esclave atlantique n'est qu'un chapitre dans une tradition artistique, iconographique et visuelle qui reste à découvrir plus amplement malgré les efforts considérables réalisés ces dernières années pour l'étude de la représentation du Noir dans les arts visuels occidentaux¹⁰⁶⁷. Enfin, comme nous l'avons évoqué auparavant avec l'analyse du thème luso-brésilien, une large tradition dans le domaine des arts populaires et graphiques ainsi que dans d'autres supports visuels non artistiques ont développé le thème de la représentation des petites gens d'une société qui, dans les cas des sociétés latino-américaines, fut toujours marquée par le signe de l'altérité.

Cette réflexion nous mène à la deuxième dimension représentative du cahier d'études de Debret selon les intérêts de cette recherche qui est celle d'insérer l'artiste français dans les réseaux de sociabilité exprimés dans l'espace urbain de Rio de Janeiro. Autrement dit, les vestiges de son observation placent Debret comme un pôle inhérent aux réseaux de sociabilité qu'il tente de représenter par la suite à travers des images matérielles. On le visualise en train de déambuler par les rues de la ville, récoltant et sélectionnant les éléments qui attirent son attention en tant que formes symboliques de cette culture : les objets, les scènes d'interaction entre les citoyens, les gestes, les postures, les façons de s'habiller, les coiffures et les habits, etc.¹⁰⁶⁸. L'hétérogénéité de l'ensemble permet de placer l'artiste à l'intérieur de cette société qu'il observe tout en y prenant part. En effet, sur quelques pages, on constate des éléments disparates : un détail architectural, la tête d'un personnage, un objet, un animal et une plante, montrant ainsi la démarche descriptive de ce qu'il voit, vit à un moment donné. Dans d'autres, les inscriptions textuelles accordent un ton narratif sur son expérience de l'espace public : « arrivée d'un détachement de la cavalerie du sertão [sic] de Minas¹⁰⁶⁹ », confirmée par la scène représentée visuellement (*fig.* 37). Il n'est pas dans notre objectif d'analyser en profondeur ces études, ni de leur octroyer une tonalité tangible, notamment à partir d'une « illusion de réalité » en ce qui concerne Debret comme citoyen qui occupe cet espace à l'instar de ses personnages, restés, pour une grande majorité, célèbres dans la culture visuelle brésilienne. Toutefois, il est incontestable que les « notes visuelles » de Debret

¹⁰⁶⁵ Rodrigo Naves, *op. cit.* Alejandra Mailhe, « Les limites du visible : réflexions sur la représentation picturale de l'esclavage dans l'œuvre de Rugendas et de Debret », *Conserveries mémorielles*, n. 3, [En ligne], 2007, p. 57.

¹⁰⁶⁶ Alejandra Mailhe, *ibidem*, p. 47.

¹⁰⁶⁷ Anne Lafont, « La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art ? », *op. cit.*

¹⁰⁶⁸ Voir la préface de Júlio Bandeira, Jean-Baptiste Debret, *Caderno de viagem*, Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2006, p. 15

¹⁰⁶⁹ « Sertão » se réfère à la façon d'appeler l'arrière-pays et Minas fait probablement référence à l'actuel État de Minas Gerais. Jean-Baptiste Debret, *Costumes du Brésil*, *op. cit.*, p. 29 (vue 30).

sont illustratives de ce travail en plusieurs étapes : l'observation, la sélection et la composition, évoquées auparavant autour de l'imagerie urbaine.

Ce qui nous intéresse dans ce cahier, c'est la diversité des objets ainsi que leur association rapprochée avec les personnages que l'artiste français observe et représente dans les rues de Rio de Janeiro. Outre ces aspects autour de l'œuvre de Debret, qui fut le maître de Lopes de Barros à l'Académie des beaux-arts, l'auteur des dessins de la série *Costumes Brasileiros*, il est important d'établir cette proximité entre les deux projets. Le cahier de Debret, en tant qu'outil permettant d'aborder l'œuvre de son élève, suppose la matérialité du sujet citadin auteur d'un énoncé visuel sur ce qui est vu et vécu dans cet espace. Puisqu'il s'agit d'une perspective énonciative, donc subjective, l'attention accordée à l'objet porte une charge sémantique importante dans la représentation du travail et du travailleur urbain. L'étude de la méthode de travail du maître français permet donc de tisser quelques liens généalogiques en ce qui concerne le processus figuratif des travailleurs noirs dans l'imagerie de Briggs à partir de dessins de Lopes de Barros.

6.3.1.1 *Les cris de Rio de Janeiro : la figure du vendeur de bonbons et le Negro de ganho*

Les figures du travailleur urbain dans deux estampes de la première phase méritent une analyse plus détaillée en ce qui concerne les aspects généalogiques de certaines traditions visuelles de représentation des métiers urbains. L'une met en scène le vendeur de bonbons, *Negro de Ballas* [sic] (le Nègre à bonbons) ; l'autre est une autre version du Noir acheteur associé encore une fois à l'esclave gagne-denier par le titre de l'estampe *Negro de ganho* (Nègre gagne-denier). Ce sont deux exemplaires uniques d'une tendance qui ne fut pas poursuivie dans les phases suivantes alors que pourtant, les liens formels qu'elles entretiennent avec deux autres imageries sont symboliques de cette émergence d'une culture visuelle urbaine en Amérique du Sud de façon générale et particulièrement dans l'Empire du Brésil.

Les deux estampes mettent en avant la représentation de la figure humaine isolée, habillée simplement et portant un artefact visuel : le plateau avec les bonbons pour le *Negro de Ballas* [sic] et le panier pour le *Negro de ganho*. La particularité des estampes se situe dans les inscriptions textuelles qui les accompagnent. De compréhension difficile, le texte de l'estampe *Negro de ganho* est très opaque au niveau syntaxique et lexical : « Gamba fara sua ringua ringua di Balanço cusoa muita aprender. Lé, lé, lé Landaga uhé. » D'après une brève recherche sur les occurrences dans la presse de Rio de Janeiro, ce texte tente de reproduire les manières de s'exprimer des populations noires, notamment des Africains. La répétition des syllabes à la fin (*Lé, lé, lé*) donne un rythme chanté au texte. La seule occurrence de l'expression complète dans les années 1830 : « Gamba fara sua ringua » se trouve dans le périodique *O Iman, Jornal Caramuru* (n. 31, du 22 novembre 1833) qui reproduit un dialogue entre *Pai Ambundo* e *Pai Cazuniba* à propos des *Chimangos*. Il s'agit d'un discours satyrique de critique politique des libéraux modérés (*Chimangos*)¹⁰⁷⁰, qui introduit de façon péjorative la façon de parler des populations d'origine africaine. Le contexte auquel s'attache le périodique *Caramuru* nous reste inconnu, il semble cependant qu'il se réfère à l'instrumentalisation des populations autochtones et d'origine africaine dans les conflits politiques en cours pour affirmer l'attachement de certains groupes à la nation : « é boa asneira, ou mania dos impostores, de andarem a cada passo, quais outros camaleões, mudando de cor segundo à política que

¹⁰⁷⁰ Pour les appellations politiques, voir le chapitre IV.

lhes convém pôr em cena¹⁰⁷¹ ». Il s'agit en fait d'une pratique effectivement vérifiable de certaines élites qui, après le long processus d'émancipation politique du Brésil, adoptèrent des noms à connotation autochtone. Le terme portugais *Ambundo* (du bantou, *Mbundu*) fait référence aux populations et langues bantoues de la région nord-ouest de l'Angola. Nous n'avons cependant pas pu trouver le moindre document qui nous aide à comprendre le sens de cette phrase.

L'estampe du *Negro de Ballas* montre une inscription textuelle plus compréhensible d'après le portugais contemporain : *Balla do parto! Balla do parto! Dom, dom. So, lo, la, lê, unhê é. Senhora Moça!* (Le bonbon de l'enfantement, le bonbon de l'enfantement, dom, dom, so, lo, la, lê, unhê é. Jeune mademoiselle !) La lecture de l'extrait de la deuxième estampe permet d'inférer qu'il s'agit soit d'une chanson, soit d'un cri qui est scandé par la figure. La recherche de l'expression *bala do parto* (bonbon de l'enfantement, de l'accouchement) se réfère au moins à trois contextes différents d'usage : la désignation qui semble être le premier emploi d'un type spécifique de bonbon, effectivement utilisé pendant l'accouchement pour soulager les contractions de la mère¹⁰⁷² ; le nom d'une chansonnette (*modinha*) en vogue durant la Régence¹⁰⁷³, dont les paroles et le contexte de création n'ont pas pu malheureusement être récupérés ; enfin, une section des débats politiques du journal *7 de Abril*¹⁰⁷⁴.

L'actuel état de notre recherche sur Briggs ne nous permet pas de proposer une interprétation conclusive sur ces deux estampes en ce qui touche aux inscriptions textuelles. On pourrait juste considérer qu'elles représentent la réalité tangible de ce qui est « visible » à partir de l'association entre texte et images. En d'autres termes, le vendeur ou le travailleur urbain fait usage d'une chanson mêlée à des mots et des expressions typiques, utilisées par les membres de son groupe socioculturel, pour annoncer un produit, un service, ce que plusieurs voyageurs racontent dans leurs récits comme étant la réalité bruyante des villes brésiliennes :

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 continually¹⁰⁷⁵.

Cette lecture est tout à fait pertinente, étant donné que ces récits viennent souvent accompagnés de la figure du vendeur ambulant dont les attributs sont largement partagés par les auteurs anonymes des illustrations, même si l'on peut aisément reconnaître les feuilles volantes brésiliennes dans leurs aspects thématiques (*fig. 42*). La référence aux cris de Londres est en outre le seul partage des pratiques concernant la vente et les petits métiers dans les deux villes, une association qui se fait par ailleurs entre les deux cultures visuelles, comme on le verra de façon plus approfondie au chapitre VII.

¹⁰⁷¹ « C'est une sacrée sottise, ou une habitude des imposteurs, de changer de couleur, comme d'autres caméléons, selon la politique qui leur convient de mettre en scène. » FBN, Hémérothèque (BnDigital), *O Iman, Jornal Caramuru* (n. 31, du 22 novembre 1833).

¹⁰⁷² On a trouvé uniquement deux occurrences du terme. Cf. José Ricardo Pires de Almeida, *Guia da mulher pejada*, Rio de Janeiro: Tip. Lombaerts & Co, 1882. L'autre occurrence est celle du roman de Raul Pompeia, *O Ateneu* de 1888, dans une scène dans laquelle le protagoniste se remémore des souvenirs d'enfance.

¹⁰⁷³ José Maria Vaz Pinto Coelho, *O Cancioneiro popular brasileiro, vol. 1 Império e as Regências de 1822-1840*, Rio de Janeiro: Tipografia Carioca, 1879. On n'a pu consulter que la table des matières de l'œuvre, présente dans la section des œuvres rares de la FBN, mais qui n'est pas encore numérisée.

¹⁰⁷⁴ La recherche a été réalisée dans l'hémérothèque (BnDigital), cf. *Jornal 7 de abril*, circulation entre 1835-1838.

¹⁰⁷⁵ 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.

En revenant à d'autres possibilités interprétatives, la simultanéité temporelle que constitue la fabrication des deux estampes (uniques parmi leur imagerie), les querelles nationalistes de Briggs et Lopes de Barros contre les maîtres de l'Académie, leurs liens vraisemblables avec la presse de Rio de Janeiro¹⁰⁷⁶, sont des aspects qui demandent des études développées sur d'éventuels contextes implicites autour de ces compositions. Surtout en raison des occurrences mineures dans deux journaux de la ville, notamment pour tisser une critique sur l'actualité politique de cette société. Une analyse qui reste ouverte pour d'autres contextes au-delà de cette recherche .

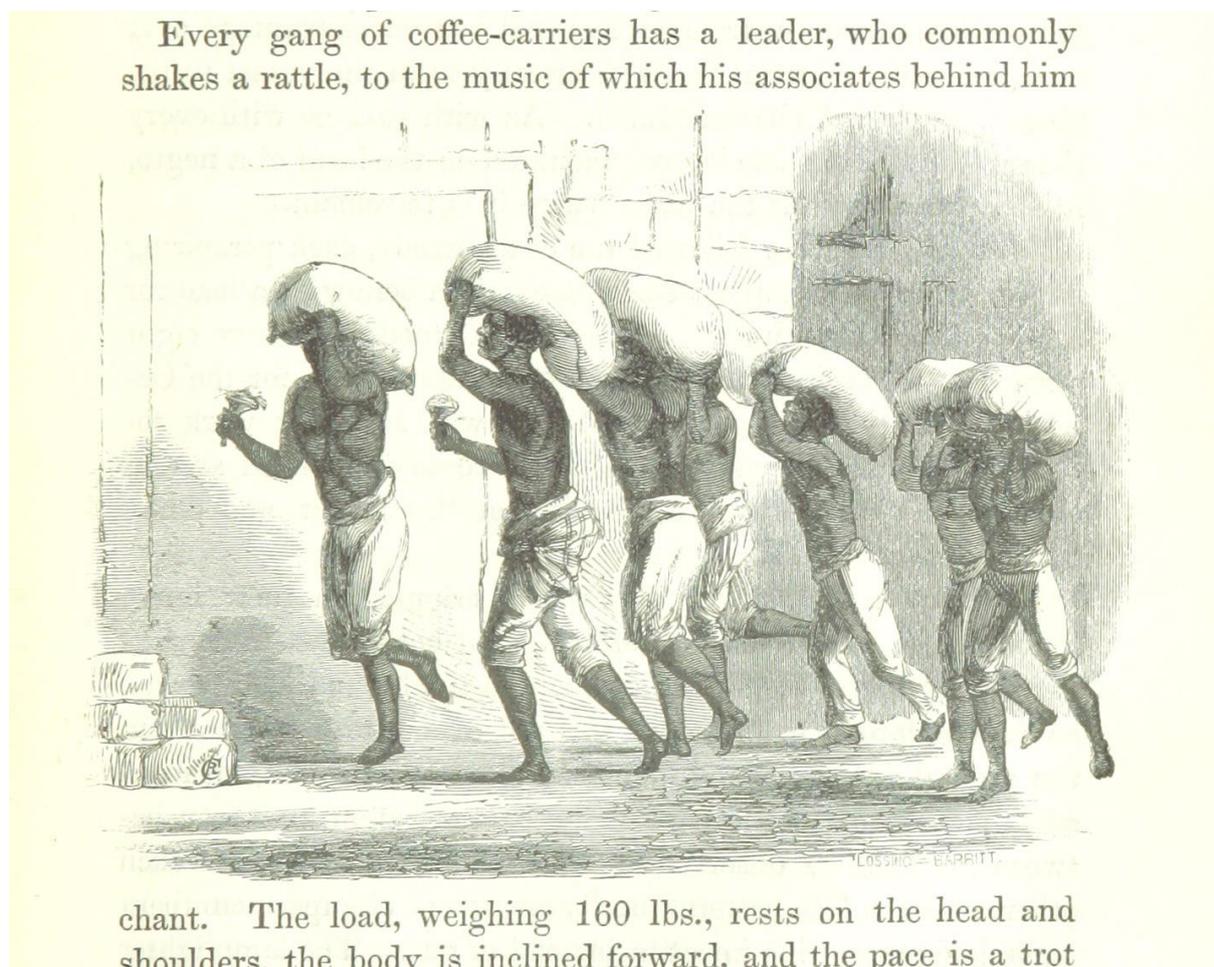


Figure 42 – Thomas Ewbank, Coffee-carriers, 1856, British Library.

La première lecture est la plus probable en l'état actuel de nos recherches, c'est-à-dire que les textes qui accompagnent les deux figures symbolisent les chansons ou les cris scandés par ces groupes de travailleurs urbains pour annoncer leurs produits et prestations. Ces estampes partagent en outre leurs aspects formels et thématiques avec une autre série qui est commercialisée à la même période, au début des années 1830. En effet, à Buenos Aires, une collection de six fascicules ayant six estampes chacun est commercialisée en 1833 par la *Litografía del Estado*, dirigée par le lithographe suisse César Hipólito Bâcle et son épouse, l'artiste peintre et miniaturiste Adrienne Pauline Macaire, qui réalise les dessins. Le premier cahier met en scène les travailleurs noirs de la capitale de l'Argentine à partir de leurs fonctions productives. Les estampes numéros deux, quatre, cinq et six présentent la figure du vendeur ambulancier selon les mêmes

¹⁰⁷⁶ Sur ces questions, voir le chapitre IV.

schémas que les deux estampes de Briggs : la figure humaine avec les attributs décrits, le titre de l'estampe qui indique la fonction du type et le cri scandé par le personnage (fig. 43)¹⁰⁷⁷. Les estampes de Bâcle, un lithographe aguerri, sont bien plus abouties techniquement et formellement en ce qui concerne la tradition des cris des villes que celles du jeune apprenti lithographe Frederico Briggs. Lors de la diffusion du dernier ensemble de la série *Trages y Costumbres de Buenos Ayres* (1833), Bâcle annonce la préparation des collections concernant le Chili, le Pérou, la Colombie, la Bolivie et le Mexique, ce que la conjoncture politique argentine empêchait¹⁰⁷⁸. Au-delà d'une étude détaillée de ce contexte¹⁰⁷⁹, la publication de la collection *Trages de Lima* par l'atelier *Litografía Argentina* d'Aristide H. Bernard, amène Bâcle à accuser son concurrent de plagiat, une démarche qui met en lumière une tendance locale pour ce type d'estampes *costumbristas*, de même que la concurrence acérée dans les affaires de la lithographie argentine à l'instar du marché de l'estampe à Rio de Janeiro.

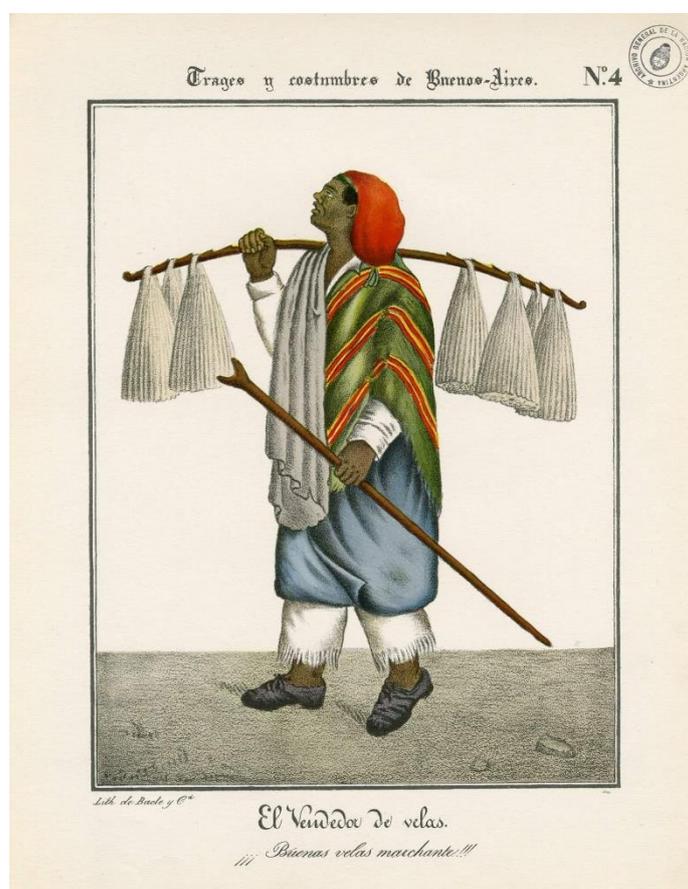


Figure 43 – César Hipólito Bâcle, Adrienne Macaire, *El Vendedor de velas*, 1836.

¹⁰⁷⁷ Bâcle y Cia, Alejo Gonzales Garaño (éd.), *Trages y Costumbres de la provincia de Buenos Aires*, Buenos Ayres, Viau, 1947 (la collection est de 1833-1835).

¹⁰⁷⁸ Sandra M. Szir, « El fabricante de imágenes. César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838) », *op. cit.*

¹⁰⁷⁹ Nous abordons ces questions dans l'article, Carla C. Francisco, « La figure visuelle du travailleur noir citadin dans le *Costumbrismo* argentin et brésilien des années 1830 », *Les Cahiers d'études romanes*, dossier : « Altérité et marginalité : la représentation de l'Indigène et du Noir en Amérique latine et les Caraïbes », sous la direction de Émilie Boyer et Carla C. Francisco, n. 43, PUAM, 2021, à paraître.

Le partage des modèles de représentation des territoires urbains des États récemment émancipés en Amérique du Sud met en lumière la transformation d'une culture visuelle locale qui s'approprie des formes communément associées à la littérature et à l'imagerie viatique pour élaborer de nouvelles sensibilités et identités nationales. Celles-ci s'expriment visuellement à partir d'une réflexion à propos de l'hétérogénéité culturelle et ethnique qui compose les populations sud-américaines¹⁰⁸⁰. Dans le cas spécifique des séries brésiliennes créées par Briggs, Lopes de Barros et Rivière, la proximité avec la communauté artistique française à Rio de Janeiro a probablement informé les jeunes Brésiliens des aspects formels autour de la série des cris de ville, très populaires dans la culture visuelle graphique française de l'Ancien Régime. Ainsi du point de vue visuel, la figure du travailleur noir urbain (le vendeur ambulant de bonbons) ou encore le probable esclave gagne-denier (*Negro de ganho*) est associée dans cette lecture à un autre archétype visuel, celui du crieur de ville.

Bien que les deux productions, les estampes de l'atelier *Rivière & Briggs* et les figures du travailleur urbain de la société urbaine française, se situent dans deux cultures visuelles distinctes et éloignées dans l'espace et le temps (Paris de l'Ancien Régime et Rio de Janeiro sous la Régence), plusieurs éléments formels justifient cette approximation. D'abord, l'analyse comparatiste s'inspire de la lecture proposée par Vincent Milliot¹⁰⁸¹ du phénomène culturel et visuel que furent les cris des villes en Europe, notamment en ce qui concerne l'observation de la mise en page de deux types d'estampes (les gravures françaises et les lithographies brésiliennes). Celle-ci se réfère à la position du personnage dans la composition, les rapports entre texte et image, l'accent mis sur l'artefact visuel. Il est important de souligner que dans les séries françaises des cris de ville, les plus anciennes observées dans la culture visuelle populaire parmi les sociétés urbaines européennes, ce type de production traversa des siècles de fabrication et de réélaboration du thème dans les milieux des arts graphiques¹⁰⁸², ce qui a entraîné des adaptations constantes d'après les mentalités vis-à-vis du travailleur urbain issu des strates sociales les plus basses, les « gagne-deniers ».

En nous focalisant sur les formes exprimées entre la fin du XVI^e et la première moitié du XVIII^e siècles, la figure du crieur de rue partage de nombreux aspects formels avec les types des deux premières phases de l'imagerie de Briggs. Ce type de production visuelle montre une composition stable : 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. Durant cette période, certains producteurs commencent également à ajouter les cris et les chansons associés au crieur¹⁰⁸³. Les termes de cris et de crieur se réfèrent dans la culture du bas Moyen Âge français à des fonctions spécifiques exercées dans l'espace urbain : les avis de décès, les décisions juridiques, la commercialisation du vin nouveau, entre autres annonces. Par la suite, la pratique du cri et les fonctions du crieur s'associent à celles des vendeurs ambulants et des prestataires de services en rapport aux métiers non spécialisés, tels que le déchargement du bois et du charbon, l'approvisionnement en eau, entre autres fonctions nécessaires au fonctionnement du quotidien de la ville¹⁰⁸⁴. Dans son aspect technique, le processus de typification des travailleurs urbains dans la culture visuelle graphique européenne est marqué par une intense circulation non

¹⁰⁸⁰ Sandra M. Szir, *ibidem*, p. 109.

¹⁰⁸¹ Vincent Milliot, *Les Cris de Paris ou le peuple travesti*, op. cit., p. 84.

¹⁰⁸² J. K.-F. Beall, *Kaurufe und Strassen handler, eine bibliographie*, Hambourg, Ernst Hauswedell, 1975, p. 323, cité par Vincent Milliot, *ibidem*.

¹⁰⁸³ Vincent Milliot, *ibidem*, pp. 84 ; 86.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*, pp. 27-30.

seulement des modèles, mais également des matrices des gravures dans les différents milieux d'art graphique. Par exemple, une matrice pouvait être élaborée en France, gravée en Italie ou aux Pays Bas, ensuite être commercialisée sur les différents marchés des villes européennes. Les réseaux de Londres à la fin du XVIII^e siècle se construisent sur la modernisation des séries, avec le développement de thématiques caricaturales et satyriques, à l'aide notamment de la technique de la lithographie¹⁰⁸⁵.

Il est difficile d'inférer simplement par cette proximité formelle entre les trois productions visuelles, les cris parisiens, les estampes de Bâcle-Macaire et celles de Briggs, les intentions de Briggs, Lopes de Barros et Rivière dans la production de ces deux estampes mineures. De façon générale, les formes des types dans la deuxième phase, *Costumes Brasileiros*, se détachent de ces formes en effaçant le cri de la figure représentée. L'approximation formelle et thématique entre ces différentes images matérielles, produites dans des contextes temporels et spatiaux distincts, constitue à notre sens les facettes visuelles d'un même phénomène qui est celui de l'émergence et du développement d'une culture urbaine. En outre, les multiples formes culturelles des cris des villes en Europe (gravures, théâtre, textes littéraires, etc.) sont des formations discursives qui versent sur les couches sociales plus basses des sociétés urbaines. En tant que discours, ces productions reproduisent les perceptions socioculturelles à propos de ces groupes sociaux justement par le biais de la création des archétypes qui les symbolisent. À titre d'exemple, entre la fin du XVII^e et la première moitié du siècle suivant, une tendance à tonalité moraliste s'exprime dans la production des cris, elle se fonde surtout sur la représentation des traits physiologiques. Plus tard, durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le discours prend des dimensions utilitaristes liées à la valeur du travail manuel. Ces discours fonctionnent comme des injonctions à l'adresse des classes populaires sur une façon plus appropriée d'occuper l'espace urbain. Cette dernière phase est capitale selon nos objectifs, car c'est à partir de cette reformulation visuelle qu'apparaît une plus grande identification de la figure du crieur au métier qu'il symbolise, représenté par l'instrument de travail¹⁰⁸⁶.

Les cris des villes sont des énoncés ayant une valeur ambiguë et paradoxale en ce qui concerne la représentation visuelle de l'univers du travail urbain. Dans la pratique française, il y a en quelque sorte une invisibilisation de la précarité des travailleurs autonomes qui, selon les systèmes des corporations des métiers en vigueur, ne sont pas reconnus intégralement, donc à l'écart des dispositifs légaux. Vouées à une consommation des élites dans les premières périodes et par la suite à un discours moraliste et normatif sur les pratiques sociales des couches populaires urbaines, les formes des cris des villes sont en constant changement. En effet, vers la deuxième moitié du XIX^e siècle, les cris sont idéalisés selon un imaginaire mythique en rapport au « Vieux Paris » qui inscrit ces compositions dans le domaine du folklore comme une façon de donner un sens à l'espace urbain parisien qui subit de profonds changements urbanistiques à cette période. En revanche, l'idéalisation des travailleurs urbains finit par occulter la misère et la réalité précaire de ces groupes sociaux¹⁰⁸⁷.

Sur quelles formes discursives la réélaboration de ce que pourraient être les « cris de Rio de Janeiro » se structure-t-elle ? En nous focalisant sur la figure de *l'escravo de ganho* dans l'imagerie de Briggs dans les deux premières phases, il convient de souligner que la seule analyse formelle ne permet pas d'inférer le statut de captif, d'affranchi ou libre à partir des attributs de représentation du travailleur noir urbain. La convention

¹⁰⁸⁵ Vincent Milliot, *ibidem*, pp. 87-96.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, pp. 209-213.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, p. 216.

visuelle à propos du port ou non de chaussures pour définir visuellement le statut d'esclave est assurément une projection de nos lectures contemporaines sur ces images. En effet, on constatera que la quasi-totalité des travailleurs noirs sont pieds nus dans la deuxième phase. Mais, ils ne sont pas les seuls. Quelques personnages blancs, lorsque l'estampe met en représentation leur activité de travail, peuvent également être représentés pieds nus (*cf. fig. 35*). Devrait-on alors supposer, à partir de cette convention, qu'il s'agit de captifs ? Cela nous paraît absurde. Les seules estampes où le statut de captif semble indéniable sont celles sur lesquelles il est question de représenter l'esclave fautif par rapport à l'ordre esclavagiste, donc puni, ce qui apparaît par la forme d'un autre type d'artefact visuel : les objets de punition¹⁰⁸⁸. Il apparaît que définir d'emblée la totalité des travailleurs représentés comme des esclaves est une projection d'éléments externes sur ces images sans qu'aucune indication visuelle ne confirme cette lecture. Autrement dit, il nous paraît évident que la plupart des fonctions exercées par les personnages dans les estampes de l'imagerie de Briggs correspondent effectivement à des groupes sociaux esclavagisés. Toutefois, la question qui nous semble plus intéressante à poser est la raison pour laquelle le statut de l'esclave est si ambigu et difficile à définir visuellement sur ces estampes. Il nous semble que les fondements de la visualité de l'esclavage urbain telle qu'elle apparaît dans les œuvres de Briggs se situent à ce niveau.

Revenons donc au panier qui, dans notre lecture, semble définir visuellement la figure de l'esclave gagne-denier. À l'instar des productions françaises des cris des villes, la figure archétypique de l'*escravo de ganho* dans la culture visuelle brésilienne et sur le Brésil est également élaborée sous une forme à la fois d'« hypervisibilisation » des métiers exercés par des groupes sociaux d'origine africaine et d'invisibilisation des valeurs sociales qui leur sont attachées dans cette société esclavagiste. En d'autres termes, sur ces images, les cadres complexes qui régissent le domaine du *ganho* apparaissent non seulement simplifiés, mais aussi homogénéisants, étant donné qu'ils brouillent les limites entre les catégories distinctes des travailleurs, si ce n'est que par le statut de captif, de libre ou d'affranchi. Ces deux processus de représentation visuelle du travailleur urbain restituent une image univoque de la fonction du *ganho*, qui apparaît étroitement liée à la vente ambulante et à quelques prestations de services. Ces compositions constituent donc « un travestissement¹⁰⁸⁹ » de la figure du travailleur noir citadin, qui porte une certaine harmonisation des cadres qui entourent ce domaine si particulier de l'esclavage urbain. Donc, à partir de ces images, il est difficile d'inférer la diversité du système de *ganho* à Rio de Janeiro, mais aussi l'encadrement administratif et légal qui était primordial pour l'occupation de l'espace urbain par ces travailleurs.

L'objectif n'est pas ici d'essayer de coller ces estampes à une quelconque réalité de ce que fut l'institution de l'esclavage implanté sur un territoire urbain. Ce que nous voulons mettre en lumière, c'est l'hypothèse analytique du fait que ce type de représentation du travail urbain suppose un choix concernant l'image que l'on veut fabriquer des espaces urbains et des leurs occupants dans ces sociétés sud-américaines durant la postindépendance. En ce sens, l'harmonisation du système du *ganho* qui apparaît d'une façon relativement organisée et dont les travailleurs sont représentés comme passifs et disciplinés est un aspect qui est à nos yeux capital dans l'analyse de ces images. Le choix des types sociaux tels que l'œuvre lithographique de Briggs les montre occulte les conflits latents et les tensions qui ponctuent les territoires des villes brésiliennes à cette période¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁸⁸ Voir l'analyse du thème de la punition dans le chapitre VIII.

¹⁰⁸⁹ Vincent Milliot, *op. cit.*

¹⁰⁹⁰ On aborde ces questions plus profondément dans le chapitre VIII.

6.3.2 La catégorie « transports de personnes » : le modèle de la *cadeirinha de arruar*¹⁰⁹¹

Le modèle du transport de personnes est largement exploité dans l'imagerie de l'esclavage brésilien. Les premières occurrences sont déjà visibles dans la visualité du Brésil hollandais, notamment dans *Thierbuch* de Zacharias Wagner (1614-1668) qui semble être la première représentation du thème dans la culture visuelle sur le Brésil. Celui-ci montre deux types de compositions : la *cadeirinha de arruar* et le transport en hamac. Dans l'imagerie de Briggs (fig. 44), le premier modèle traverse les trois phases, le thème du hamac est apparemment développé à partir de la deuxième phase. Le transport en *cadeirinha de arruar* habite l'imaginaire brésilien durant les périodes coloniale et impériale. En effet, la scène est visible dans notre écran mental collectif, la dame riche qui se fait transporter par les rues des principales villes brésiliennes dans son somptueux meuble de transport, les deux esclaves portent des habits élégants : une veste et des pantalons ajustés et un chapeau haut de forme, ou d'inspiration militaire selon les modèles ; mais ils sont étrangement pieds nus. Le meuble de transport, nommé « la petite chaise pour aller dans les rues » (*cadeirinha de arruar*), met en évidence par ses ornements raffinés le niveau socio-économique élevé de la personne transportée¹⁰⁹². La dame ouvre discrètement les rideaux pour observer l'admiration que son transport suscite parmi les passants, ils savent probablement à quelle famille aisée elle appartient.

L'autre modèle, celui du hamac, est moins visible dans cet imaginaire collectif sur les façons de transporter durant ces périodes, même s'il est tout probablement plus ancien, étant donné qu'il est l'adaptation du traditionnel et ancien transport à traction humaine aux conditions matérielles rencontrées durant les premiers siècles de colonisation de l'Amérique portugaise¹⁰⁹³. On ne voit quasiment pas le transporté et la vétusté du hamac s'accorde bien avec les vêtements bien plus informels des transporteurs, des pantalons courts, chemises entrouvertes laissant voir la poitrine dénudée, dans la phase 3. Ici, l'un des transporteurs porte un chapeau du style haut-de-forme, pour rappeler éventuellement le raffinement de ceux qui s'occupent du transport en chaise à porteurs.

Dans ce qui concerne les aspects formels, la composition est similaire malgré le perfectionnement technique et stylistique entre la première et la dernière phase, la deuxième apparaît comme une étape. La position, l'habillement et la représentation des ornements de la chaise à porteurs et d'autres éléments suivent le modèle récurrent du thème dans la culture visuelle brésilienne de la période. Les personnages sont positionnés de part et d'autre du meuble et représentés en pleine action du transport, ce que l'on peut voir par la position de jambes qui sont entrouvertes. Il y a un changement dans la position

¹⁰⁹¹ Cette analyse est le développement de la communication réalisée lors du colloque *Patrimonialiser la mémoire diasporique*, qui a lieu à la Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines (AMU), du 11 au 13 mai 2018, cf. Carla C. Francisco « De la *machila* à la *cadeirinha* : l'imagerie de l'esclave porteur à Goa et au Brésil ».

¹⁰⁹² Amanda de Almeida Oliveira, *A documentação museológica como suporte para a comunicação com o público: a cadeirinha de arruar do Museu de Arte da Bahia*, mémoire en muséologie, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018, pp. 19-23. Heloísa Barbuí, « Entre liteiras e cadeirinhas », *Como explorar um museu histórico*, sous l'organisation de Ulpiano T. Bezerra de Meneses, São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992, pp. 19-21.

¹⁰⁹³ Amanda de Almeida Oliveira, *ibidem*, pp. 30-31. Sur les moyens de transport en vogue au Portugal et leur adaptation aux espaces coloniaux, voir Silvana Bessone, « Le nouveau musée national des Carrosses, un défi ! », *In Situ*, n. 27 [En ligne], 2015, pp. 11-14.

des corps des transporteurs entre la première phase et les deux phases suivantes, ce qui donne une certaine vivacité à la scène de deux dernières estampes. L'insertion du sol est un autre aspect qui confère un ton plus dynamique à la deuxième phase, confirmé par le plus grand soin apporté à la réalisation avec l'ajout d'un arrière-plan constitué d'arbres et d'un manoir. Cet élément donne des indications sur le niveau socio-économique élevé du personnage transporté. À l'intérieur du meuble, il y a un personnage féminin blanc, ce qui est usuel dans ce modèle parmi différents producteurs, à l'exception de Debret qui est le seul à représenter un personnage féminin métis dans la même position. Ce personnage qui est statique dans la première phase est remplacé par un plus vif, dans la mesure où la femme ouvre le rideau et interagit visuellement avec le spectateur. On constate également un plus grand soin dans les détails des ornements dans les deux dernières phases, où on peut même voir les détails zoomorphiques des bâtons de suspension. Cet aspect, ajouté aux rideaux et à la décoration en format d'oiseau, indique d'ailleurs qu'il s'agit des premières décennies du XIX^e siècle. En effet, à cette période, à Rio de Janeiro et à Salvador, les deux plus grands centres urbains du Brésil, il y a une adaptation du meuble qui utilise plutôt les rideaux que les fenêtres à guillotine, d'inspiration française, ce qui confère au meuble plus de légèreté¹⁰⁹⁴. Un autre aspect identifiable par le biais de l'estampe montre qu'il s'agit tout probablement d'un modèle de Rio de Janeiro, puisque à Salvador les chaises à porteurs avec des coupes rondes étaient prédominantes¹⁰⁹⁵, comme le montre le dessin (fig. 46) de Carlos Julião où on peut constater des différences dans les formes du meuble de transport.



Figure 44 – Le modèle du transport en cadeirinha de arruar dans les trois phases.

¹⁰⁹⁴ Amanda de Almeida Oliveira, *op. cit.*, pp. 27-28. Maria Helena Flexor, « Os ofícios mecânicos e os escravos », *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo de escravidão*, sous la direction d'Emanuel Araújo, São Paulo: Museu AfroBrasil, 2013, p. 51-73.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*.

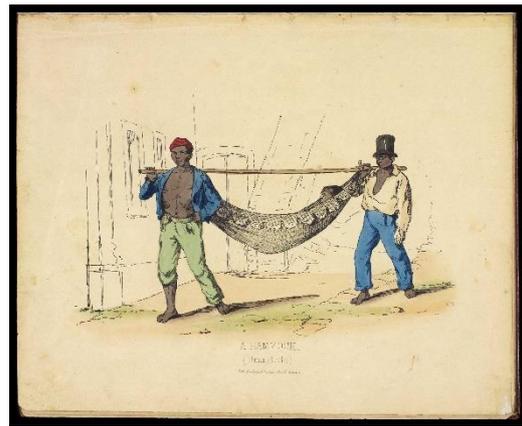


Figure 45 – Le modèle du transport en hamac, phases 2 et 3.



Figure 46 – Carlos Julião, Cadeirinha de arruar, ca. 1780.

Dans le cas du modèle de transport en hamac, les ornements et les détails sont moins nombreux et précis. L'insertion d'un arrière-plan qui montre deux espaces urbains est la principale différence. La représentation paysagère d'une colline où apparaissent des bâtiments issus d'une architecture coloniale brésilienne généraliste établit un référentiel spatial. Dans la phase 3, la scène de transport est placée dans les rues d'une ville, dont la même référence architecturale également générale évoque des sens similaires, une ville indéfinie de l'Empire du Brésil. Le premier cas peut éventuellement se rapporter à la pratique spécifique de l'emploi du hamac qui est associée au transport des malades et des personnes décédées¹⁰⁹⁶. La référence à ce qui semble être une église dans l'estampe de la phase deux peut renforcer ces liens, étant donné que persiste la sépulture des morts à l'intérieur des églises. Cet usage spécifique des hamacs montre une spécialisation du transport des personnes à un moment fort de recours aux chaises à porteurs, principalement du commerce de location de cet artefact, puisque posséder et entretenir

¹⁰⁹⁶ Amanda de Almeida Oliveira, *op. cit.*

ce type de meuble de transport était l'apanage des classes les plus hautes¹⁰⁹⁷. Toutefois, ces aspects restent opaques dans nos lectures contemporaines, on a juste l'information qu'un transport est visiblement plus luxueux que l'autre.

La différence dans la façon de s'habiller des groupes de transporteurs est l'aspect le plus symbolique dans ce modèle. En effet, la sobriété formelle des habits des personnages des chaises à porteurs par rapport à ceux en hamac, vêtus de haillons, évoque une différence dans l'exercice de cette fonction qui apparemment est la même, en tout cas au niveau de leur statut social et économique si l'on considère leurs pieds nus dans les séries de modèles. Toutefois, puisque ces fonctions se passent dans des situations diverses évoquées par les différents éléments de la composition, il y a l'idée que l'acte de transporter une personne dans une chaise et une autre sur un hamac établit une hiérarchisation du transporté qui est matérialisée sur les habits du transporteur¹⁰⁹⁸. La représentation du transport des personnes sur ces estampes construit des visualités spécifiques des relations sociales dans l'occupation de l'espace urbain, même si le référent spatial n'est pas direct.

En effet, ces estampes développent un discours visuel sur la visibilité sociale de certains groupes sociaux qui sont projetés sur l'espace public par le biais de deux éléments visuels : le meuble et les deux transporteurs. Plus que le transport en soi, qui n'était pas du tout pratique dans les topographies accidentées de Rio de Janeiro et de Salvador, l'usage des *cadeirinhas de arruar* est fondé sur l'aspect symbolique qui consiste à attirer l'attention sur soi, sur son appareil et par conséquent sur son appartenance à des classes sociales hiérarchiquement et économiquement hautes. En effet, les chaises des familles aisées étaient ornementées de sorte à les rendre reconnaissables dans les rues. Elles n'étaient pas nombreuses, tel que le modèle répété inlassablement sur une bonne partie du XIX^e siècle par différents supports (aquarelles, lithographies, photographies) le laisse prétendre, comme Heloisa Barbuí l'indique :

Uma vez que existiam em pequenos números e que só as possuía as famílias mais abastadas, essas cadeirinhas, de uso estritamente urbano, além de marcar individualmente, seus proprietários, constituíam-se, em elementos distintivos de uma classe social. Assim, devemos examiná-las não somente como meios de transporte, principalmente como signos de diferenciação social¹⁰⁹⁹.

L'usage effectif des *cadeirinhas* associé aux pratiques d'occupation de l'espace urbain par les membres des élites constitue donc une visibilité sociale qui se développe sur l'ostentation de leur pouvoir non seulement économique, mais également symbolique. Autrement dit, la chaise de transport montre une dimension performative¹¹⁰⁰ lorsqu'elle est exposée dans l'espace public comme une façon d'afficher l'opulence économique, de même que l'appartenance à une position sociale élevée des personnes transportées, en actionnant par-là même la dimension symbolique¹¹⁰¹ de cette visibilité sociale.

Dans son versant visuel, la transposition de cette visibilité sociale se construit à partir d'un double énoncé : le détail dans la composition du meuble de transport et la figure des deux porteurs noirs, habillés en livrée. Il est intéressant de remarquer que la figure du transporté est généralement mineure dans ce type d'image, lorsqu'elle est

¹⁰⁹⁷ Heloísa Barbuí, « Entre liteiras e cadeirinhas », in: Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (org.), *Como explorar um museu histórico*, 1^{re} éd, São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992, p. 2.

¹⁰⁹⁸ Patricia March de Souza, *op. cit.*, pp. 113-115.

¹⁰⁹⁹ Heloísa Barbuí, « Entre liteiras e cadeirinhas », *ibidem*, p. 20.

¹¹⁰⁰ Daniel Dubuisson, « Contribution à une anthropologie des cultures visuelles », *op. cit.*, p. 30. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁰¹ *Ibidem*.

visible, il s'agit d'un personnage féminin, ce qui octroie des valeurs spécifiques à cette visibilité iconographique de l'occupation par les élites de l'espace urbain. En effet, ce modèle n'est pas spécifique à la culture visuelle brésilienne ou au Brésil, comme dit auparavant. Dans le cas particulier de la visualité de l'Empire portugais, on constate relativement tôt cette association visuelle entre la façon de transporter les élites, l'image du meuble de transport et la présence des personnages noirs dans le rôle des transporteurs (*fig. 47*)¹¹⁰². La représentation matérielle de la promenade ostentatoire des élites coloniales dans ces occurrences de la culture visuelle à Goa et dans la société coloniale brésilienne met en lumière cet aspect performatif. Le personnage féminin est placé dans le meuble à transporter dans les structures évoquées auparavant. Il est accompagné de son époux, qui est à cheval ou dans un autre type de transport à traction animale (la *sege*), le couple est accompagné d'un certain nombre de personnages, leurs domestiques exerçant des fonctions diverses. On constate donc que dans les réadaptations du modèle dans le cadre de l'imagerie urbaine brésilienne au XIX^e siècle, il y a une simplification du thème, étant donné que tous les autres éléments disparaissent, restent seulement le meuble, le personnage féminin et les deux transporteurs. La visualité des élites se déplace vers un autre modèle qui est celui de la promenade familiale, même si les valeurs semblent similaires. On pourrait avancer l'interprétation selon laquelle les modèles de la *cadeira de arruar* et de la *sege* sont trop marqués par les valeurs de la société portugaise de l'Ancien Régime.

La transposition en images matérielles de la perception que l'on développe sur la visibilité sociale des élites met en lumière que dans la logique esclavagiste, l'objectivation du corps de l'esclave dépasse le seul cadre de la force productive, même s'il s'agit d'un thème par rapport à un service urbain : le transporteur est un travailleur nécessaire aux moyens de transport de la ville brésilienne. Les annonces de recherche d'esclaves spécialisés dans ces services abondent dans les journaux de Rio de Janeiro. Ce type de travail, notamment auprès des familles riches, est par ailleurs une source de hiérarchisation parmi les travailleurs noirs (esclaves, libres et captifs), ce qui est visible de manière implicite dans l'estampe de Debret sur le mariage des esclaves d'une famille riche. Dans son aspect symbolique, la visualité de l'occupation de l'espace par les groupes d'élite met en lumière la transformation de la ville coloniale en une cour monarchique, ce qui impacte les rapports des riches propriétaires avec leurs captifs¹¹⁰³. Ceux-ci servent de garantie d'un certain statut social par la façon dont ils sont habillés, se comportent et interagissent dans l'espace public. En d'autres termes, qu'il s'agisse de visibilité sociale ou iconographique, le corps noir est transformé en artefact visuel car il est « ornementé » et « hypervisibilisé » en tant que manifestation de la position sociale élevée de son propriétaire. Ainsi, sur ces images, la figure archétypale du transporteur est associée à un objet visuel, le fauteuil. Tous deux servent en fait d'attributs pour construire l'image de l'occupation de la ville par les strates les plus hautes de cette société.

¹¹⁰² Anonyme, « Jente honrada portuguesa », appartenant au dit codex Casanatense, *Album di disegni, illustranti usi e costumi dei popoli d'Asia e d'Africa con brevi dichiarazioni in lingua portoghese*, 1540, Bibliothèque Casanatense, Rome, version numérique. Baptista Van Doetichum, (graveur) d'après Jan Huygen van Linschoten, [Voyage de Linschoten en Inde], eau-forte, 1595, Gallica. Henry Chamberlain, « The Chege and the Cadeira », *View and Costumes of the Neighbourhood of Rio de Janeiro*, *op. cit.*

¹¹⁰³ Kirsten Schultz, *Tropical Versailles, Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro*, *op. cit.*, p. 121. Mary Karasch, *op. cit.*, p. 302.



Figure 47 – Modèle de meuble de transport à Goa et au Brésil

CONCLUSION DU CHAPITRE



Figure 48 – José Christiano Júnior, *Escravos com balaio*, ca. 1865, Itaú cultural.

Le portrait « carte de visite » des esclaves avec panier du photographe portugais José Christiano Júnior (Açores, 1832 – Paraguay, 1902) est contemporain de la publication de la *Semana Ilustrada*, citée au début de ce chapitre. En effet, dans les années 1860, Christiano Júnior réalise un certain nombre de portraits avec les types sociaux de Rio de Janeiro, dont la plupart vont à contresens des types exprimés par le journal illustré, dans la mesure où les hommes et les femmes noirs sont majoritaires. Le style carte de visite sied bien à la production de types tel qu'il est usuel dans cette culture visuelle, étant donné qu'il place le sujet dans un studio, représenté de « corps entier », entouré des objets et des éléments qui construisent la scène censée symboliser le statut du photographié¹¹⁰⁴. On constate donc que le support change, mais les intentions discursives sont relativement les mêmes, c'est-à-dire définir visuellement une catégorie sociale. La vogue du portrait carte de visite à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle dans les villes brésiliennes montre une nouvelle configuration de la visualité sociale, exprimée sous différents supports de représentation : des journaux illustrés aux nouvelles techniques, telles que la photographie. En effet,

¹¹⁰⁴ Marcelo Eduardo Leite, « Typos pretos : escravos na fotografia de Christiano Jr. », *Visualidades*, vol. 9, n. 1, Goiânia, 2011, p. 28.

Atendendo às demandas sociais, é evidente que a reprodução dos valores da nova ordem política e social que nosso país vive na segunda metade do século XIX, o uso destas fotografias para a construção da autoimagem de parte da população torna-se um filão recorrente dos ateliês fotográficos, e mesmo as classes inferiores da sociedade, em menor escala, almejam participar dos novos rituais de representação. Modelos típicos desse 'novo homem' são difundidos e, em muitos casos, as representações não conseguem esconder as diferenças de classe, ao contrário, as posições sociais são flagradas, apesar da *mis-en-scène*¹¹⁰⁵.

En revanche, le renouvellement des formes pour la représentation des populations noires attendra encore quelques décennies avant de voir le jour. Ainsi, bien que les classes inférieures de la société investissent les ateliers photographiques de la ville, on constate par le biais des « types nègres » du photographe portugais que les thèmes du « gagne-denier », de la *quitadeira* et d'autres modèles encore puisent leurs fondements dans une longue tradition qui touche les régimes du visible de ces populations afro-brésiliennes. Le panier est même là pour renforcer les liens visuels entre ces formes.

La proposition analytique de ce chapitre visait à mettre en lumière le geste interprétatif que suppose toute approche de ces formes visuelles. En ce sens, ce geste consiste à accorder une logique à un ensemble de productions visuelles en les attribuant à certaines organisations et intentions narratives difficiles à confirmer, dans le cas de l'œuvre collective des ateliers Briggs, par des documents auxiliaires, c'est-à-dire qui entourent et contextualisent ces productions. Résident dans cette absence de marqueurs sociaux et contextuels les dangers de la projection des discours sur ces estampes. En d'autres termes, la prise en considération de celles-ci comme les symboles d'un imaginaire contemporain à propos de l'esclavage, en trouvant des correspondances avec celui que l'on voit représenté¹¹⁰⁶ : un Noir, pieds nus, habillé simplement, vendeur ambulante. Ces éléments montrent qu'il s'agit d'un esclave, puisque ce sont les années de la prédominance de l'institution esclavagiste dans l'Empire du Brésil. Cette corrélation hâtive lorsqu'il est question d'aborder ces images du Noir dans la période esclavagiste fait écho à ce que Valéria Piccoli met en lumière dans son étude des figurines de Julião, c'est-à-dire que notre regard est saturé de ces images et fortement soumis à un conditionnement des études anthropologiques, culturelles et visuelles précédentes sur l'esclavage. En partant de ce constat, l'effort analytique entamé dans ce chapitre a consisté en quelque sorte à d'abord déshabituer notre regard pour essayer ensuite de positionner ces images selon leurs valeurs au moment où elles furent produites.

Le choix dans ce chapitre était d'aborder la figure de l'esclave gagne-denier, élément capital de la structure urbaine de l'esclavage. Les questions se fondaient sur la façon dont le statut de l'esclave et sa fonction sociale sont observés, lus et interprétés dans l'imagerie de Briggs qui traverse près d'une décennie de réélaboration, de ses années de jeunesse jusqu'à l'acquisition stable d'une place en tant que lithographe à Rio de Janeiro. La préoccupation majeure de notre approche était de partir de l'image, en évitant soigneusement d'y projeter quoi que ce soit d'extérieur. Une approche ambitieuse (et

¹¹⁰⁵ « Pour répondre aux demandes sociales, il est évident que la reproduction des valeurs du nouvel ordre politique et social que notre pays vit dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'utilisation de ces photographies pour la construction de l'image de soi d'une partie de la population devient un filon récurrent des studios photographiques, et même les classes inférieures de la société, à une échelle plus réduite, ont envie de participer aux nouveaux rituels de représentation. Des modèles typiques de cet "homme nouveau" sont diffusés et, dans de nombreux cas, les représentations ne parviennent pas à masquer les différences de classe, au contraire, les positions sociales sont signalées, malgré le mis en scène. » Marcelo Eduardo Leite, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁰⁶ Valéria Piccoli Gabriel da Silva, *Figurinhas de branco e negro: Carlos Julião e o mundo colonial português*, *op. cit.*, p. 21.

naïve en quelque sorte) qui avait pour but de visualiser ces images presque dans une stature de spectateur contemporain à leur première sortie, première vente dans les ateliers de Briggs. Autrement dit, l'objectif était de récupérer la figure du travailleur noir urbain et de l'esclave telle qu'une personnalité comme Briggs l'a envisagée dans la place sociale et subjective qu'il occupait dans cette société.

Or, ce que cette approche montre comme un résultat, que nous assumons partiel à cause de la richesse des couches énonciatives visuelles de l'œuvre de Briggs, c'est une imagerie ambivalente étant donné qu'elle exploite de façon intensive l'image du travailleur noir comme le symbole prédominant des services et des métiers dans la société urbaine de l'Empire. Toutefois, le statut de l'esclave proprement dit est profondément ambigu sur ces images. Il est difficile d'inférer avec un ou deux éléments iconographiques qu'il s'agit bien de la figure de l'esclave. Il est évident que dans la mesure où justement cette période est celle de l'intensification de l'esclavage sur ce territoire, cette imagerie renforce, malgré l'ambiguïté dans l'assignation visuelle du statut de captif, la forte présence d'une population vraisemblablement esclavagisée dans ce discours sur les mœurs brésiliennes. Cependant, cette ambiguïté se doit quand même d'être considérée dans l'analyse de ces estampes par une interrogation sur ce qu'elle suppose en tant que forme énonciative. C'est l'approche de ces ensembles en tant que formes discursives qui permet donc de comprendre l'ambiguïté énonciative de Briggs vis-à-vis du statut d'esclave de ces personnages, mais cette approche mène également à une réflexion sur la matérialité discursive de l'image d'une ville avec une forte population esclavagisée.

Chapitre 7 – Un *souvenir art* à l’Empire du Brésil : une réflexion sur la matérialité et sur l’entité auctoriale de *The Brazilian Souvenir*

Londres, février 1837, Briggs finalise les quatre vues de son *Panorama of the City of Rio de Janeiro – The Capital of the Brazil* qui sera imprimé à Day & Hague – Lithographers to the King. Le jeune artiste brésilien, probablement apprenti lithographe dans la prestigieuse imprimerie londonienne, propose avec les vues de Rio de Janeiro, l’image qu’il se fait de sa ville natale. Ce panorama s’insère dans le sillage de plusieurs autres qui représentent les différentes capitales des pays les plus lointains. La période est marquée par la fièvre des panoramas dans les centres urbains européens, principalement Londres et Paris. Cette dernière est la capitale des spectacles de ces paysages circulaires visualisés en rotondes¹¹⁰⁷. L’invention des panoramas, à la fois un type de représentation des paysages et une façon circulaire de les exposer, est concomitante à celle de la lithographie. En 1790, le peintre et entrepreneur irlandais Robert Baker (1739-1806) dépose un brevet pour son invention trois ans auparavant au Répertoire des arts et manufactures de Londres¹¹⁰⁸. Il l’appelle alors « la nature à coups d’œil¹¹⁰⁹ » et décrit le procédé comme « by drawing and painting [...] to perfect an entire view of any country or situation, as it appears to an observer turning quite round¹¹¹⁰ [...] ». Outre les questions techniques autour du spectacle immersif¹¹¹¹, l’invention des panoramas à l’instar de celle de la lithographie constitue une nouvelle attitude envers les images qui pose les jalons de leur fondement médiatique. En effet, le spectacle des panoramas, malgré les critiques qui l’accusent d’être une vulgarisation de mauvais goût des paysages pour le divertissement des masses, constitue un événement médiatique d’ampleur qui amorce un renouveau de la culture et des arts populaires dans la première moitié du XIX^e siècle, notamment dans un contexte de divertissement des couches populaires urbaines¹¹¹². En effet, à l’instar de la popularisation des estampes, qui deviennent un produit culturel et artistique de consommation populaire, les panoramas en tant que spectacle d’illusion sont un phénomène qui suscite chez le public une forte mobilisation, ce qui constitue un filon commercial à succès¹¹¹³.

¹¹⁰⁷ Walter Benjamin, *Paris : capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989. Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, A. Biro, 1993.

¹¹⁰⁸ Markman Ellis, « “Spectacles within doors”: Panoramas of London in the 1790s », *Romanticism*, n. 2, v. 14. [En ligne], Edinburgh University Press Journals, 2008, p. 133.

¹¹⁰⁹ Le premier usage du mot panorama pour désigner aussi bien le spectacle que le dispositif de visualisation (la rotonde) date de 1791, apparu dans une chronique des journaux londoniens *The Morning Chronicle* et *The Diary*. Il s’agissait d’un néologisme inventé à partir des racines des termes grecs (*pan* : tout et *horama* : spectacle) par l’entourage classiciste de Robert Baker. Cf. Markman Ellis, *ibidem*, p. 137.

¹¹¹⁰ Cité par Markman Ellis, « The Spectacle of Panorama », in The British Library, *Picturing Place*, [En ligne], 2017.

¹¹¹¹ Voir Markman Ellis, “Spectacles within doors”, *ibidem*. Sur l’immersion dans l’espace comme technologie des panoramas, voir Laurent Lescop, « Panoramas oubliés : restitution et simulation visuelle », *Cahier Louis-Lumière*, n. 10, Noisy-le-Grand : ENS Louis-Lumière, Archéologie de l’audiovisuel, 2016.

¹¹¹² Markman Ellis, “Spectacles within doors”, *ibidem*, pp. 133-134.

¹¹¹³ François Robichon, « Le panorama, spectacle de l’histoire », *Le Mouvement social : bulletin trimestriel de l’Institut français d’histoire sociale*, n. 131, [En ligne], Gallica, 1985, pp. 65-66.

Étant donné que les vues de Briggs n'arrivèrent jamais, à notre connaissance, à l'état de reproduction dans une rotonde, l'analyse du contexte de fabrication du panorama de Briggs sera réalisée à un autre moment par la suite de cette recherche, car cette étude demanderait une enquête dans les collections et archives britanniques, ce qui n'a pas été possible dans la réalisation de cette thèse. Ce qui nous intéresse dans ces quatre vues, c'est justement la dimension subjective qui suppose l'idée de l'image que se fait Briggs de sa ville natale, spécifiquement en ce qui concerne les archétypes qui sont censés symboliser les populations de Rio de Janeiro. Ainsi, vingt-sept personnages sont placés dans le *Morro de São Bento* qui, dans la composition, correspond au point de vue depuis lequel la ville et la baie de Guanabara sont représentées. Ils sont distribués en quatre vues qui, mises côte à côte comme dans le supplément du catalogue de la collection Geyer¹¹¹⁴, permettent de visualiser le panorama de la ville. Parmi ces personnages, onze sont représentés comme des individus noirs ayant des statuts divers d'après les attributs de figuration.

On peut reconnaître dans ces figurines représentatives des populations de Rio de Janeiro les types de Briggs développés de façon individuelle sur les feuilles volantes des premières phases de son projet. À ce titre, les personnages placés au premier plan de l'une des vues permettent plusieurs lectures (fig. 49). D'abord, dans tout l'ensemble, le seul personnage qui est représenté de face est la figure du *Negro tocando marimba* (fig. 36), qui apparaît dans les feuilles volantes de la première phase (1832-1836 ca.) et est insérée dans l'une des scènes de la troisième (1846 ca.), *Playing the Marimba (Dansa [sic] de Negros)* (fig. 50). Ce type social est absent de la série *Costumes Brasileiros* (1840-1841). Le groupe des soldats de la Garde impériale, à droite de l'image, reprend toutes les figures très exploitées dans la deuxième phase, avec un soin particulier dans la représentation des uniformes de chacun des personnages par rapport à leurs différents grades. Ce qui est particulièrement curieux dans ce détail du panorama, c'est le groupe central composé d'un individu en train de dessiner, certains mettent avant qu'il s'agit de son autoportrait¹¹¹⁵, d'un enfant qui se place devant le dessinateur et de trois personnages noirs dont les traits physiologiques sont relativement étranges par rapport au vocabulaire visuel des autres types de l'imagerie de Briggs, avec des traits physiologiques assez péjoratifs (les lèvres épaisses, les yeux grands ouverts et l'air hébétés des personnages).

¹¹¹⁴ Maria Inez Turazzi (org.), *Tipos e cenas do Brasil Imperial – A litografia Briggs na coleção Geyer*, op. cit.

¹¹¹⁵ *Ibidem*.



Figure 49 – Frederico Guilherme Briggs, *détail de Panorama of the City of Rio de Janeiro, 1837.*

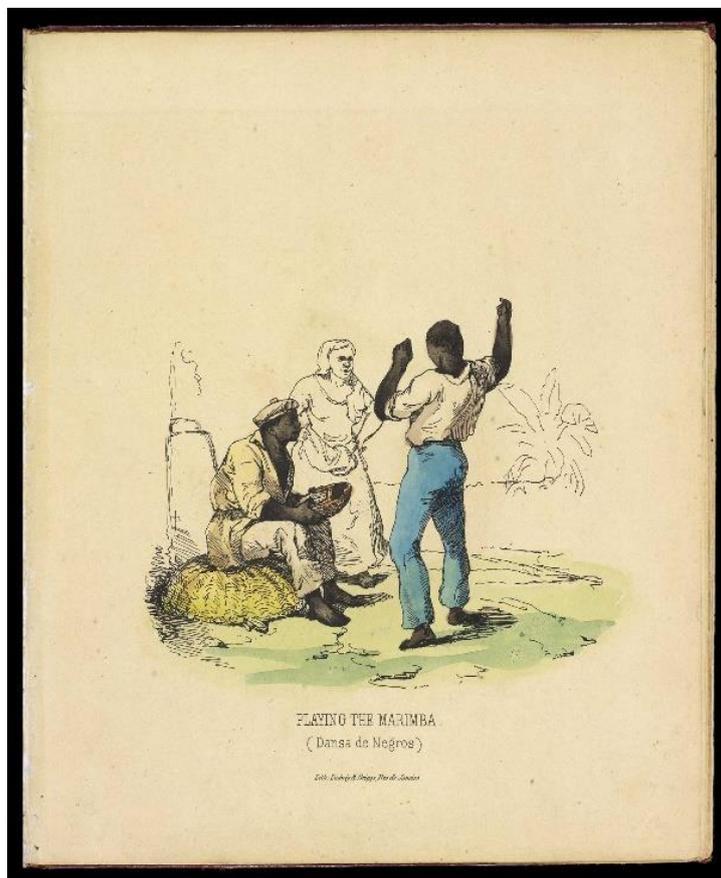
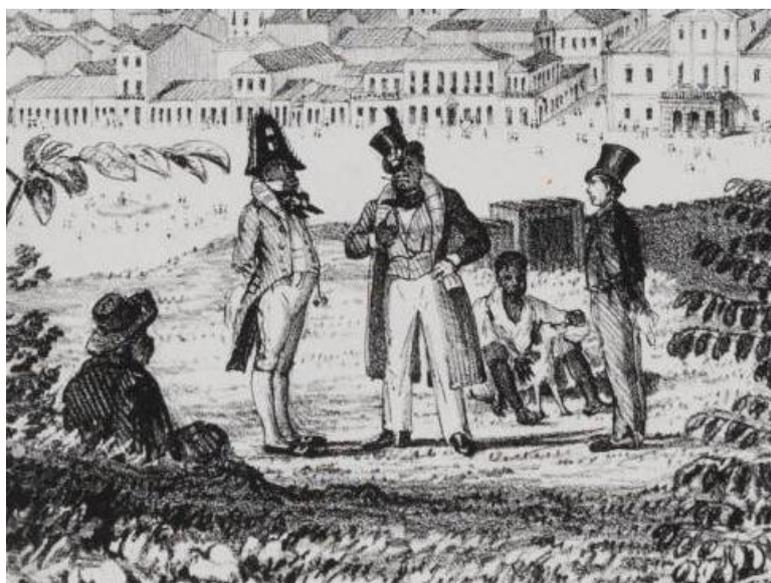


Figure 50 – Ludwig & Briggs, *Playing the Marimba (Dansa de Negros), ca. 1846, FBN.*

Dans une autre scène curieuse des premiers plans de ce panorama, on constate un groupe formé par quatre personnages : l'un de dos pour le spectateur rend la lecture difficile, les deux autres au milieu sont des personnages noirs avec des attributs vestimentaires très intéressants et particuliers, un autre personnage blanc qui semble être un jeune adolescent et le quatrième, un individu noir assis par terre, un peu plus éloigné du groupe, il joue avec un chien. En concentrant notre attention sur les deux personnages noirs du centre ainsi que sur leurs habits, ces figures sont également très étranges d'après le vocabulaire visuel de Briggs. Le personnage de gauche montre une façon de s'habiller qui pour les années 1830 paraît anachronique, notamment la veste, les chaussures et le chapeau qui rappellent beaucoup le style vestimentaire que l'on trouve dans les représentations de l'aristocratie luso-brésilienne dans les années 1810. Cette figure dialogue visuellement avec celles des *Bolieiros* (cf. vol. 2, p. 22) de la deuxième phase. L'autre figure est habillée d'une façon moins anachronique, le style de la veste rappelle vaguement la figure du *Marinheiro* de la première phase. Aucun personnage semblable apparaît dans la série *The Brazilian Souvenir*. Ces deux figures restent opaques d'après la variété des possibilités interprétatives, il semble néanmoins qu'elles dégagent une certaine fierté confirmée par l'assurance de leurs habits extravagants, notamment par rapport à la simplicité du costume noir et du haut-de-forme, portés par le jeune personnage blanc. Il semble que Briggs, dans l'élaboration de son panorama, dont les gouaches datent de ca. 1835 montrent le processus de création, a eu pour intention probable de diversifier les attributs des personnages noirs en représentant ainsi un éventail plus large de catégories sociales, même s'il y a une concentration sur les personnages masculins qu'ils soient blancs ou d'origine africaine. En effet, au contraire de ce que l'on constatera dans les séries suivantes : *Costumes Brasileiros* et *The Brazilian Souvenir*, l'accent sur la fonction productive est mineur, on constate notamment une quasi-absence d'artefacts, les façons de s'habiller et la position dans l'espace représentent les éléments principaux de figuration des personnages.



Cette incursion dans les premiers plans du panorama de Briggs part de deux préoccupations majeures dans cette recherche. La première est de montrer à l'aide de l'analyse sérielle l'hypothèse selon laquelle l'imagerie fabriquée par les ateliers de Briggs est un projet de représentation des populations brésiliennes, orchestré et dirigé par Briggs lui-même avec l'apport technique et artistique de différents acteurs. Le terme de projet suppose donc qu'il y a plusieurs étapes distinctes : l'idée créative, l'élaboration des

formes, la création des dessins, la fabrication collaborative des estampes, la diffusion (par le biais des annonces dans la presse) et enfin, la commercialisation. L'analyse iconographique des premiers plans du panorama met en lumière le rôle intermédiaire de ces vues dans l'ensemble du projet. Ce que nous voulons dire par intermédiaire, c'est qu'en tenant en compte de l'année 1837 où les vues furent réalisées à Londres, d'après les gouaches réalisées à Rio de Janeiro aux environs de 1835, on peut avancer le fait que la préparation des personnages des premiers plans pourrait constituer une réflexion plus approfondie pour la réalisation de séries postérieures. En d'autres termes, l'idée de la création des types à partir de la série *Costumes Brasileiros*, qui ne sera réalisée qu'après son retour au Brésil, est en quelque sorte un projet déjà en cours et ancré dans le travail créatif de Briggs dès les premières feuilles volantes des débuts des années 1830. Cette hypothèse nous semble d'autant plus probable si l'on retient la présence des personnages dans les vues du panorama qui ne seront pas exploités avant le début des années 1840. Cet aspect montre donc que le projet est en cours bien avant la diffusion et la commercialisation de la série de *Costumes Brasileiros*. Mais qu'est-ce que cela engendre comme une approche nouvelle de l'œuvre lithographique de Briggs ?

7.1 Frederico Briggs : un artiste lithographe notoirement méconnu

Rappelons à ce sujet l'expression employée en introduction à cette thèse, Briggs un « célèbre méconnu » des études sur la culture visuelle brésilienne du XIX^e siècle. L'hypothèse selon laquelle les estampes lithographiques de Briggs, notamment les deux ensembles plus stables des années 1840, sont les étapes d'un même projet qui se fonde sur une formation discursive précise qui octroie de nouvelles dimensions à l'interprétation de cette œuvre lithographique. Ainsi, l'analyse isolée des estampes, ou des ensembles, une démarche qui est communément vérifiée dans les travaux qui citent Briggs, mène à une opacité à la fois du rôle du lithographe et de la lithographie dans la culture visuelle brésilienne et sur le Brésil durant la première moitié du XIX^e siècle. Certaines recherches se posent cependant dans une démarche similaire à celle que l'on déploie dans cette recherche¹¹¹⁶, notamment en ce qui concerne une approche interdiscursive visuelle du thème brésilien à l'intérieur de la culture visuelle brésilienne et atlantique durant cette période. Ce type d'approche fait écho à la nôtre, étant donné qu'il y a une mise en avant de cet aspect lié à la circulation (d'acteurs, d'objets et des techniques). Ces éléments rompent avec cette illusion auctoriale du génie de l'artiste, notamment dans un genre visuel dans lequel le travail collaboratif est de mise. Toutefois, les aspects matériels et techniques lors de la fabrication de ces images sont souvent effleurés au profit d'une analyse thématique, comme si la matérialité de ces images, de même que le contexte technique et matériel pour leur production ne constituaient pas également des strates énonciatives essentielles pour comprendre leur visualité :

Tendo em vista estas figuras copiadas, repetidas, reinventadas ou (re)criadas, nas linhas que seguem atento ao diálogo entre algumas das imagens produzidas por estes dois artistas, Guillobel e Briggs, e os registros visuais dos dois artistas-viajantes, Rugendas e Debret. Se seus interlocutores são referências na produção de uma determinada visualidade, partilhando valores e procedimentos de

¹¹¹⁶ « Le réseau des rapports entre les artistes qui vécurent ou séjournèrent à Rio de Janeiro dans les premières décennies du XIX^e siècle ainsi que les expériences de circulation et d'intertextualité de leur registre visuel offrent de riches réflexions sous les formes de représentation du monde, même si, maintes fois, l'on ne peut pas préciser les usages et la circulation de ces images. » Notre traduction. Iohanna Brito Freitas, *Cores e olhares no Brasil Oitocentista, os tipos negros de Rugendas e Debret, op. cit.*, p. 98

registro do universo social observado, não podemos falar em simples operação de cópia e reprodução de modelos aprendidos em exaustivas lições de desenho nas Academias Europeias ou apenas do registro de uma repetição empiricamente observável. A rede de citações entre eles indica a reiteração e cristalização de alguns temas e certas formas de registro ao mesmo tempo em que estes são ressignificados de acordo com as intenções de cada autor¹¹¹⁷.

En ce sens, le choix analytique qui se focalise sur les dimensions thématiques liées à la copie, à l'emprunt et au partage des modèles ; de même que celui qui étudie les genres visuels (les voyages pittoresques, par exemple) est évidemment très pertinent pour la compréhension de cette culture visuelle. En revanche, deux dimensions restent invisibles si l'analyse s'arrête à cet aspect thématique et de genre. Puisque à l'exception de Guillobel, tous les autres artistes développent des œuvres lithographiques, l'étude des milieux graphiques dans leur aspect matériel et technique montre d'une part que la syntaxe des formes et des thèmes est l'un des fondements majeurs du recours à ce type de technique. Il va donc de soi que le processus de copie est un fondement inhérent de la reproduction visuelle lithographique. D'autre part, « la production d'une visualité déterminée [...] d'après les intentions de chaque auteur¹¹¹⁸ » ne peut absolument pas se passer de cette condition qui, selon nous, est essentielle : les origines des uns et des autres et les contextes dans lesquels ces œuvres sont fabriquées. L'origine brésilienne de Briggs, rendue opaque dans ce type d'exercice comparatif avec des acteurs étrangers (Debret et Rugendas), ainsi que le contexte sociopolitique spécifique dans lequel il produit : la Régence (1830) et la première décennie du second empire (1840) ; sont des facteurs d'extrême importance dans l'élaboration de ces visualités. Laissons la discussion sur la visualité dans ces œuvres pour le chapitre VIII et concentrons-nous ici sur les aspects qui entourent le contexte de fabrication (matériel, technique et social) de l'œuvre lithographique de Briggs.

Frederico Guilherme Briggs est le seul élément qui rend possible l'association entre les premières feuilles volantes, fabriquées dans l'atelier *Rivière & Briggs* (1832-1836 ca.) jusqu'à la fabrication de la série *The Brazilian Souvenir* (ca. 1846), en passant par l'ensemble *Costumes Brasileiros* (1840-1841). Lopes de Barros participe activement au projet durant les deux premières phases et ne semble pas prendre part à la troisième. Pedro Ludwig intervient uniquement dans cette dernière phase qui est également la plus complexe vis-à-vis de l'identification des entités actoriales. La figure de Briggs comme maestro de ce projet *costumbrista* brésilien fonde notre remise en question de l'idée implicite selon laquelle la fabrication hasardeuse de ces estampes serait conditionnée au gré des demandes commerciales, des thèmes apportés et développés par des artistes étrangers pour répondre aux exigences de la culture visuelle européenne. La prise en considération de Briggs comme l'élément unificateur dans la production de cette œuvre est en corrélation étroite avec l'hypothèse de la visualité particulière de l'esclavage urbain qui ponctue ses estampes. En d'autres termes, Briggs se déplace physiquement et subjectivement dans un milieu hégémonique. Dans son aspect subjectif, ce milieu fait référence au marché de l'estampe européenne, notamment ceux de Paris et de Londres à cette période. En ce qui concerne la dimension physique, il s'agit d'une hégémonie

¹¹¹⁷ « En partant de ces figures copiées, répétées, réinventées ou (re)créées, je m'intéresserai dans les lignes qui suivent au dialogue entre certaines des images produites par ces deux artistes, Guillobel et Briggs, et les documents visuels des deux artistes-voyageurs, Rugendas et Debret. Si leurs interlocuteurs sont des références dans la production d'une visualité déterminée, en partageant des valeurs et des procédures de registre de l'univers social observé, nous ne pouvons pas parler d'une simple opération de copie et de reproduction de modèles appris dans des leçons de dessin exhaustives dans les académies européennes ou seulement du registre d'une répétition empiriquement observable. Le réseau de citations entre eux indique la réitération et la cristallisation de certains thèmes et de certaines formes de registre en même temps que ceux-ci sont resignifiés selon les intentions de chaque auteur. » *Ibidem*, p. 107.

¹¹¹⁸ Johanna Brito, *op. cit.*

observée dans le milieu graphique de Rio de Janeiro, dominé par des acteurs d'origine européenne¹¹¹⁹. En tant que seul Brésilien à proposer des images de l'esclavage et de l'esclave à Rio de Janeiro entre les années 1830 et 1840, une relativisation de l'hypothèse d'une complète subordination à la demande extérieure pour ce type d'images est exigée.

Le parti pris analytique qui envisage l'analyse du processus de fabrication des estampes comme une forme de mise en lumière de la pratique de Briggs a été développé jusqu'alors selon deux voies. En premier lieu, la démarche qui resitue Briggs et Lopes de Barros dans une tradition luso-brésilienne, héritée de la culture coloniale, et reformulée avec l'arrivée des artistes européens lors de l'installation de la Couronne portugaise à Rio de Janeiro en 1808. Ces deux mouvements constituent dans notre perspective la formation d'une culture visuelle populaire brésilienne dans la première moitié du XIX^e siècle. Il va de soi que les deux artistes brésiliens, Briggs et Lopes de Barros, deviennent les archétypes mêmes de l'artiste populaire national, que la réflexion théorique menée dans le chapitre II a amorcé. Dans la position d'un artiste populaire, Briggs n'est logiquement pas désengagé des considérations commerciales :

Se a documentação de tipos de rua pela Litografia Briggs não tem o mérito do pioneirismo, ela tem entre nós a particularidade de representar uma iniciativa precursora na exploração comercial e editorial desse gênero de iconografia, sistematicamente "reinventada" por artistas, fotógrafos e cronistas do país nas décadas seguintes¹¹²⁰.

À ce stade, il n'est pas nécessaire de revenir sur les conceptions d'œuvre pionnière et d'invention en termes de *low arts*¹¹²¹, tel que nous considérons la pratique artistique de Briggs. Il convient plutôt de mettre en lumière l'initiative pionnière de Briggs dans la mise en place d'un marché d'images, en particulier d'estampes, à Rio de Janeiro, qu'il partage par ailleurs avec l'atelier de *Heaton & Rensburg*. Nous considérons en revanche que ces « explorations commerciales et éditoriales » ne sont que l'une des branches de l'aspect tentaculaire de son projet artistique populaire et graphique.

En partant de l'analyse des figurines du panorama, notre parti pris analytique suppose dans un deuxième temps de contester l'un des fondements de l'hypothèse de Marcus Wood, pourtant très enrichissante pour cette thèse. Tout d'abord, on va dans le sens de Wood, à l'instar de Maria Inez Turazzi, citée plus haut, lorsqu'il met en avant le rôle joué par Briggs dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro :

Briggs dominated the lithographic tourist market in Rio and bulk-printed these crude albums, which contained what was by then a basic set of slave life featuring local dignitaries, soldiers in uniform, and certain essentialized slave activities. Briggs flooded the market for lithographers of Brazilian street "types" and this work was mass-produced for British and American tourists¹¹²².

Bien que Briggs ait dominé effectivement le marché de l'estampe artistique populaire ayant comme thème la vie sociale brésilienne, on préfère cette expression à celle de la vie d'esclave (*slave life*) comme on le développera prochainement ; il ne s'agit

¹¹¹⁹ Ces aspects ont été discutés au chapitre V.

¹¹²⁰ « Si la documentation des types de rue par l'atelier de Briggs n'a pas le mérite d'être pionnière, elle a parmi nous la particularité de représenter une première initiative dans l'exploitation commerciale et éditoriale de ce genre d'iconographie, systématiquement "réinventée" par les artistes, les photographes et les chroniqueurs du pays dans les décennies suivantes », Maria Inez Turazzi, « O bulício das ruas na litografia Briggs », *op. cit.*, p. 33.

¹¹²¹ Cf. le chapitre II pour une discussion sur ce concept.

¹¹²² Marcus Wood, *Black Milk – Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*, *op. cit.*, pp. 295-296.

pas cependant d'une niche du marché de l'estampe, telles que les expressions de « the lithographic tourist market » ou encore « this work was mass-produced for British and American tourists » le laissent interpréter. Si d'un côté les voyageurs anglo-saxons ont été attirés par la version bilingue de la série *The Brazilian Souvenir*, on a démontré d'un autre côté avec l'analyse de la série précédente, *Costumes Brasileiros*, que la population locale avait également un intérêt pour ce type de produits. Il restera cependant à exploiter dans les recherches futures quelles étaient les diverses formes d'appréhension et d'usage de ce même produit culturel selon les publics.

La production de Briggs prise comme la manifestation d'une niche de marché, selon l'hypothèse de Woods, se développe sur deux axes. En premier lieu, la série *The Brazilian Souvenir* est envisagée à partir de sa réadaptation comme les illustrations de l'œuvre de deux missionnaires états-uniens, James C. Fletcher et Daniel Parish Kidder¹¹²³. Woods analyse la série comme une forme de soutien à son argument à propos du fait que Fletcher et Kidder occultent l'origine lithographique des illustrations. En effet, les deux auteurs mentent à leurs lecteurs en disant que les estampes sont reproduites à partir des procédés photomécaniques, considérés à l'époque comme plus à même d'attester la « réalité » de la scène montrée. Le deuxième point suppose un vraisemblable manque de connaissance, ou en tout cas d'analyse, des autres œuvres de Briggs. À ce sujet, Wood avance donc l'hypothèse que nous contestons :

He had even visited Britain and studied the kinds of souvenir art being produced in London featuring street life in order to make his Brazilian confections more immediately familiar to his European buyers. *The Brazilian Souvenir* came out in Rio ten years before Fletcher and Kidder ever set foot in Brazilian soil, and was in its turn developed out of series of earlier cheap lithographic tourist albums, which were in their turn developed out of cheap devolved editions of Marcellus Laroon's *The Cries of London*.¹¹²⁴

Cette affirmation est très problématique selon plusieurs critères. D'abord, l'affirmation selon laquelle lors de son séjour londonien, Briggs étudia les « souvenir arts » et notamment les séries de *The Cries of London* avec l'intention de rendre son travail plus « lisible » pour les acheteurs européens. Outre la place centrale que le consommateur européen prend dans l'horizon artistique de Briggs, qui a été certainement relativisée dans notre analyse du marché de l'estampe à Rio de Janeiro, les faits avancés sur le séjour anglais de Briggs doivent être remis en question. En effet, il est très difficile en l'état actuel de la connaissance documentaire sur le lithographe d'envisager avec certitude les activités de Briggs en Angleterre entre 1836 et 1837. D'après les références indiquées par Wood, qui comprennent la fortune critique fondamentale sur l'artiste, citée tout au long de cette thèse et commentée dans l'introduction, les informations sur cette période sont floues, et malheureusement le resteront dans notre recherche, d'où notre choix de ne pas aborder profondément la réalisation des vues du panorama. Même sa place d'apprenti ou d'ouvrier lithographe dans l'imprimerie *Day & Haghe* peut éventuellement être questionnée sans le concours d'une recherche plus poussée dans les archives britanniques¹¹²⁵.

¹¹²³ Daniel Parish Kidder, John C. Fletcher, *Brazil and Brazilians portrayed in the Historical and Descriptive Sketches*, Philadelphie, Boston: Childs & Peterson, Philipps, Sampson & Co, 1857.

¹¹²⁴ Marcus Wood, *op. cit.*, p. 296.

¹¹²⁵ En effet, la seule étude plus spécifique retrouvée sur le fonctionnement de cet atelier ne nous permet pas d'affirmer que Briggs y était et dans quelles circonstances. Certes, son panorama fut imprimé et édité par *Day & Haghe*, qui a probablement gardé la matrice tel qu'on l'a évoqué dans le chapitre V. Cet aspect reste le seul lien connu de Briggs avec l'atelier. La présence de Briggs en Angleterre reste donc à clarifier dans une future recherche à partir d'une enquête dans les répertoires des imprimeries londoniennes. Sur

À ce propos, les seules informations confirmées autour des activités de Briggs dans les années 1836 et 1837 par les archives brésiliennes, sont son départ du Brésil le 23 mars 1836 vers l'Angleterre sur l'embarcation *Rosalind*¹¹²⁶, dont le passeport brésilien fut délivré par la police de la Cour le 17 mars¹¹²⁷ et son retour le 13 novembre 1837, sur l'embarcation *Ayrey* venant de Liverpool¹¹²⁸. Il est par ailleurs indiqué comme étant anglais dans la répartition consulaire de la police de la Cour¹¹²⁹. À l'exception de la réalisation des vues du panorama, ce qui s'est passé entre ces deux dates n'est pas connu, en tout cas de nous et des chercheurs et chercheuses qui se sont penchés plus avant sur le parcours du lithographe.

Cette opacité autour du séjour anglais de Briggs se manifeste dans les seuls vestiges documentaires trouvés hors des collections brésiliennes, notamment la présence de quatre vues du panorama présentes dans les collections du *Fine Arts Museum of San Francisco*, qui sont uniquement attribuées à Louis Haghe sans aucune référence à Briggs¹¹³⁰. Cela est par ailleurs étrange puisqu'il y a quand même sa signature (F. Briggs, feb 1837 del.), un type de signature conventionnel pour indiquer le créateur du dessin qui sert d'origine à la matrice. On s'interroge donc sur la possibilité que Briggs soit arrivé à Londres avec ses études préparatoires du panorama et qu'il fut lithographié par quelqu'un d'autre dans cette imprimerie ? On trouve cela peu probable, puisqu'il n'y a aucune autre référence à d'autres entités productrices. Il semble que Briggs a réalisé également les matrices qui, selon ce que nous avons démontré dans le chapitre V, restèrent à Londres et dont les vues étaient importées pour leur commercialisation à Rio de Janeiro. Ces éléments contextuels montrent donc que sans le concours d'une analyse appuyée sur des données plus concrètes sur le séjour britannique, on en sait très peu sur ses activités à Londres.

Par ailleurs, les affirmations autour de l'inspiration de Briggs, trouvée sur les séries appartenant à *The Cries of London*, sont tout à fait pertinentes. Effectivement *The Brazilian Souvenir* adapte les scènes de la vie sociale urbaine dans l'Empire sous des formes similaires à celles exprimées dans les représentations des couches urbaines populaires de Londres¹¹³¹. Mais encore une fois, une connaissance plus poussée du parcours de Briggs permet de relativiser cette inspiration anglaise qui apparaît comme verticale dans ces affirmations. En d'autres termes, Briggs aurait pris contact avec ces séries à Londres et, à partir de là, il y aurait eu l'idée de développer des estampes semblables à Rio de Janeiro. À partir du moment où Briggs rentre au Brésil en 1837 jusqu'au début de la commercialisation des séries *The Brazilian Souvenir* (ca. 1846), il se passe presque dix ans durant lesquels il fabrique et commercialise d'abord la série

l'atelier *Day & Haghe*, voir Michael Twyman, *A Directory of London Lithographic Printers 1800-1850*, London, 1976, pp. 29-30.

¹¹²⁶ FBN, Hémérothèque (BnDigital), *Jornal do Comércio*, ed. 67, le 24 mars 1836, « Londres – Patacho inglês Rosalind, 156 tons, M. James Sinclair, equip. 8, carga madeira, e vários gêneros ; passag. Frederico Briggs, o inglês Alexandre Reid, e levou em sua companhia Augusto Fomm. »

¹¹²⁷ FBN, Hémérothèque (BnDigital), *Jornal do Comércio*, ed. 63, le 18 mars 1836, « Repartição da polícia. Relação das pessoas despachadas no dia 17 do corrente para: Inglaterra – Frederico Briggs, Brasileiro, signé Constantino Lobo de Almeida. »

¹¹²⁸ FBN, Hémérothèque (BnDigital), *Jornal do Comércio*, ed. 253, le 14 novembre 1837. « Liverpool – 60d., barca inglesa Ayrey, 305 tons., M. John Nichol森, equip. 15, carga fazendas, a Hutton Brown ; passags. Frederico Briggs, o inglês Thomas Fielding. »

¹¹²⁹ AN (Br). *Polícia da corte*, Codex 0.381, vol. 10/124, feuille 056. « Briggs, Frederico, Natural/nacionalidade: Inglês/ Profissão: Artista/Origem: Inglaterra/Destino: S.I. »

¹¹³⁰ *Panorama of the City of Rio de Janeiro. The Capital of Brazil*. Disponible sur : <https://art.famsf.org/louis-haghe/panorama-city-rio-de-janeiro-capital-brazil-no2-511282>, FAMSF.

¹¹³¹ Voir Sean Shesgreen, *The Image of the Outcast. The Urban Poor in the Cries of London*, op. cit.

Costumes Brasileiros, dont les formes sont plus proches des traditions du *Costumbrismo* latino-américain que des séries britanniques pour la même période.

De ce fait, cette inspiration anglaise mérite une plus ample réflexion sur les dimensions symboliques et énonciatives de ces changements d'orientation formelle au-delà d'une volonté univoque, voire simpliste, de s'adapter aux goûts des voyageurs américains et britanniques. L'analyse des premières feuilles volantes, élaborées dans ses années de jeunesse, permet également de comprendre que Briggs ne prend probablement pas contact pour la première fois avec cette pratique des cris des villes lors de son séjour britannique. Il est fort possible qu'il approfondisse davantage sa connaissance technique, formelle et matérielle autour des séries anglaises des cris lors de son séjour en Angleterre. En revanche, la croyance selon laquelle il n'aurait pas eu de contacts avec ces formes de culture visuelle britannique en vogue depuis le dernier quart du XVIII^e siècle. Lui-même étant d'origine anglaise par son père, c'est en quelque sorte exclure les villes de l'axe Atlantique Sud des circuits qui s'expriment dans la culture visuelle du monde atlantique. Or, l'arrivée intensive d'artistes amateurs ou professionnels européens dans les sociétés sud-américaines à partir des premières années du XIX^e siècle rend cette hypothèse des premiers contacts de Briggs avec cette culture visuelle seulement dans les années 1830 très improbable. De plus, ces formes de représentation des couches populaires urbaines n'étaient nullement de la prérogative britannique, tel qu'on l'a développé auparavant à partir des formes françaises et ibériques, notamment celles de la culture visuelle de l'Empire portugais. Il est davantage de notre intérêt de prendre en considération la façon dont Briggs envisage ces multiples traditions artistiques et visuelles pour développer son propre projet à un carrefour culturel et social traversé par des facteurs plus divers. La richesse de l'analyse de la visualité de Rio de Janeiro du point de vue de Briggs se trouve à notre sens sur ce point qui a trait à son hybridité culturelle et artistique.

Outre ces imprécisions vis-à-vis du parcours et de l'œuvre de Briggs, la puissance de l'argument de Wood apparaît plutôt dans l'association entre la culture visuelle sur les classes urbaines européennes et celle à propos de l'esclave citadin :

[...] The remarkable tenacity of the street cries when it comes to the development of a descriptive vocabulary for slave life. The majority of the photographic archive depicting slave labour in Brazil consequently exists in the shadow of an earlier visual archive developed in Europe to contain and control the emergence of that potentially explosive phenomenon – the urban working classes, or lumpen proletariat¹¹³².

La potentialité des rues et des figures archétypiques des populations urbaines de Rio de Janeiro en tant que source d'inspiration de l'œuvre de Briggs est un élément très évoqué dans sa pratique¹¹³³. Le constat de Wood s'insère donc dans cette grille de lecture, qui est également la nôtre, qui consiste à attacher l'œuvre lithographique de Briggs à une culture visuelle plus ample, celle de la représentation du travail. La particularité qui s'exprime dans son œuvre ainsi que dans celle d'autres acteurs qui ont circulé dans le monde culturel atlantique à cette époque, est l'adaptation du travail dans un contexte esclavagiste. Dans celui-ci, la façon dont on perçoit le travail de l'esclave citadin, de même que les valeurs que l'on lui attribue, devient visible dans les réadaptations des formes des cris des villes européennes aux cultures visuelles des Amériques esclavagistes. Bien que notre lecture rejoigne ce constat sur le partage d'un vocabulaire visuel à propos de la représentation des travailleurs urbains, on se désolidarise de l'idée qui consiste à appréhender les pratiques de représentation de l'esclave citadin aux Amériques comme

¹¹³² Marcus Wood, *Black Milk... op. cit.*, p. 298.

¹¹³³ Maria Inez Turazzi, *op. cit.*, pp. 30-37.

si elles étaient dans l'ombre d'une archive visuelle européenne antérieure. Notre perspective suppose de dépasser une démarche positiviste à propos d'une certaine linéarité sous-jacente à cette idée : le thème du travailleur urbain sans métier est élaboré dans la culture visuelle européenne pour ensuite être transplanté sur celle du monde atlantique durant la période esclavagiste. Cette ligne temporelle se fonde en quelque sorte sur une hiérarchie entre les pratiques visuelles, l'une qui serait séminale et l'autre adaptative, voire une copie, en remplaçant simplement le travailleur urbain européen pauvre (et blanc) par un captif noir dans les sociétés esclavagistes américaines.

En somme, ces multiples questions qui entourent l'entité auctoriale de Briggs, séparées dans cette recherche en différents axes en raison du besoin méthodologique lié à l'exercice de la thèse, sont en fait profondément imbriquées, et desquelles d'innombrables grilles de lecture peuvent se développer. Notre proposition d'analyse de l'œuvre de Briggs s'insère donc dans cette fortune critique en proposant de mettre en lumière, sous un aspect large, ces possibilités. En revenant à son œuvre, la complexité auctoriale de la dernière série dédiée aux us et coutumes de l'Empire du Brésil fonctionne comme l'allégorie même de l'hybridité de la personnalité artistique de Briggs. Face à ces questions, notre choix se porte dans ce chapitre d'abord sur une analyse matérielle et technique de la série *The Brazilian Souvenir* afin de cerner par la suite ses aspects thématiques.

7.2 *The Brazilian Souvenir* : la réflexion sur la matérialité de l'estampe dans le temps long

The Brazilian Souvenir – A Selection of Most Peculiar Costumes of the Brazils est indiquée comme étant publiée en 1845 dans le catalogage de la FBN et entre les années 1846 et 1849 dans celui de l'IMS. Lygia da Cunha se réfère à une période allant de mars 1846 à avril 1849 sans que l'on sache avec précision d'où l'ancienne directrice des collections iconographiques de la FBN a obtenu ces dates précises¹¹³⁴. D'après la recherche effectuée sur l'hémérothèque de la FBN, la seule référence trouvée pour l'ensemble *The Brazilian* [sic] *Souvenir* se rapporte à l'annonce du 26 août 1848 (*Jornal do Comércio*, n. 237). Dans celle-ci, la publication de la série se ferait au moyen d'une souscription pour un montant de 6 000 réis pour une période de trois mois qui concerne la fabrication des estampes. L'intéressé pouvait souscrire à la série la *Casa Laemmert*, à atelier de Georges Leuzinger, qui développe surtout des activités autour des procédés photomécaniques notamment le daguerréotype, de même qu'à l'imprimerie de *Ludwig & Briggs*, celle-ci étant indiquée comme le lieu de l'édition et de la fabrication de l'estampe. Les débuts de la vente sont annoncés pour le 1^{er} septembre avec un rythme de huit estampes par mois. D'après nos recherches, l'annonce est très ponctuelle et concerne cinq éditions successives à la fin du mois d'août, il n'y a aucune référence antérieure pour la série ou toute autre commercialisation des feuilles volantes spécifiques à cet ensemble, aucune référence après.

Au contraire de la série *Costumes Brasileiros*, on ne peut inférer clairement la possibilité d'acquérir les estampes sans la souscription indiquée. Toutefois, la présence d'un nombre considérable de feuilles volantes de qualité matérielle les plus diverses dans les actuelles institutions de garde brésiliennes montre que l'acquisition dans ces formes était possible. Ce qui reste difficile à cerner est la date exacte du début de la fabrication et

¹¹³⁴ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, « Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica », Frederico Guilherme Briggs, Pedro Ludwig, *Lembrança do Brasil, Ludwig and Briggs, op. cit.*, p. 24.

de la vente de cette série. Circulent-elles dès 1845 sous forme de feuilles volantes et ensuite sont-elles réadaptées pour composer une série sous l'appellation *The Brazilian Souvenir* ? Sont-elles fabriquées dès le début pour composer cette série destinée à un public anglophone, puisque l'annonce est rédigée en langue anglaise ainsi que le nom même de la série ? À quel moment les estampes cessèrent de circuler ? Toutes ces questions sont très opaques et maintiennent les conditions floues de l'élaboration et de la fabrication de la série.

Quant à la question de la date, on ne pourra pas trancher dans cette recherche ni pour l'année affichée par le catalogue de la FBN, ni pour les indications de Lygia da Cunha. Il paraît certain que le début de la série date selon toute vraisemblance de 1845, mais la fin est difficilement localisable, notamment si l'on tient compte de la dédicace rédigée par Briggs dans l'ensemble de la FBN : « Souvenir offert à M. A. Ludovic par son ami Fred Briggs, Rio de Janeiro, le 7 avril 1860. » La date du 7 avril est décidément une date emblématique autour de la figure de Briggs, l'année 1860 indique donc soit une fabrication bien plus tardive qu'on ne l'envisage dans la fortune critique du lithographe, soit le fait que Briggs garde quelques exemplaires pour les offrir à des amis proches, tel que l'exprime ce texte. La seule question à laquelle nous tenterons de répondre dans ce chapitre est celle du public cible, anglophone, ce qui est tout à fait justifié par l'usage de la langue anglaise non seulement dans le nom supposé de la série mais également dans les titres des estampes, nous y reviendrons plus tard.

Cette annonce sert de fondement pour le fait avancé dans cette recherche, c'est-à-dire le support de la feuille volante comme prédominant sur le marché de l'estampe à Rio de Janeiro. En effet, en retenant les critères employés dans cette recherche vis-à-vis du support « album » pour les estampes sur le thème de la représentation de Rio de Janeiro, son paysage et sa population, on constate que l'annonce de la souscription des exemplaires uniques commercialisés sous format de fascicule, même s'ils appartiennent à une série thématique, est le format prisé par ce milieu graphique¹¹³⁵. Un deuxième aspect suscité par la lecture de cette annonce est un changement du public cible des séries, notamment lorsque l'on compare avec la série antérieure, *Costumes Brasileiros*. Là encore et malgré l'annonce de la souscription, la rareté des ensembles complets dans les institutions brésiliennes par rapport aux feuilles volantes montre que ce format fut vraisemblablement privilégié par les acquéreurs.

Arrêtons-nous un instant sur les seuls ensembles complets dont on a connaissance actuellement. Lygia da Cunha fait état de la localisation de ces objets¹¹³⁶ qui font référence à seulement deux exemplaires : l'un des collections iconographiques de la FBN, acquis par la FBN en 1949 sous la direction de José Montuello. L'autre exemplaire appartient à la collection de J. F. Almeida Prado, qui est à l'origine de la collection de l'*Instituto de Estudos Brasileiros* de l'Université de São Paulo (IEB-USP), mais nous n'y avons trouvé aucune référence à ce document. Elle cite également la série incomplète dans les œuvres rares de la bibliothèque de la ville de São Paulo, *Mario de Andrade* ; quatre estampes au musée de la ville de l'État de la Guanabara (l'actuel *Museu Histórico da Cidade*) ; quelques autres à la fondation Castro Maya (l'actuel *Museu Castro Maya*). Nous n'avons pas pu prendre contact avec les documents de ces deux dernières institutions. En ce qui concerne les feuilles volantes, la FBN en possède également un nombre considérable qui est indépendant de l'ensemble analysé. La vétusté des supports prouve que ces estampes ont circulé dans d'autres circuits que l'ensemble auquel nous nous référons désormais, *The Brazilian Souvenir* (FBN).

¹¹³⁵ Ces questions ont été abordées dans le chapitre V.

¹¹³⁶ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, p. 24.

Le travail remarquable de Lygia da Cunha dans la localisation de ces documents nous met devant un chemin débroussaillé, selon l'expression employée dans l'introduction. Notre enquête a donc plutôt consisté à conférer une sorte de logique entre ces différents documents en ce qui concerne le moment où ils ont été fabriqués, les circuits de circulations jusqu'à leur intégration dans les institutions brésiliennes. La FBN étant celle qui a passé la quasi-totalité du ^{xx}^e siècle à acheter et à incorporer les feuilles volantes des ateliers de Briggs à ses collections iconographiques mises sous format numérique pour sa quasi-totalité. Ces incorporations sont toujours accompagnées de quelques changements et adaptations dans les fiches iconographiques, ainsi qu'une modification dans l'organisation des ensembles, comme nous avons pu le constater entre l'enquête réalisée en 2016-2017 et celle de 2019, que nous ne pouvons pas développer en profondeur dans cette recherche ¹¹³⁷. En effet, force est de constater que nos résultats sont bien en deçà de nos ambitions quant à la circulation de ces objets. La question du collectionnisme autour de l'estampe artistique populaire brésilienne du ^{xix}^e siècle restera un sujet à développer à part entière, à commencer déjà par la démarche, à notre sens essentielle, qui est la « désolidarisation » des estampes populaires brésiliennes ayant le thème visuel brésilien (*brasiliana*) de l'ensemble flou appelé « iconografia dos viajantes ».

Le commentaire tissé ici concerne ainsi l'actuel état de la présence des estampes de la série *The Brazilian Souvenir* d'après notre enquête iconographique. On trouve donc trois ensembles stables dans les collections des institutions suivantes¹¹³⁸ :

1. *The Brazilian Souvenir (FBN)* : trente (30) estampes, la première couverture (rouge) ayant l'inscription « Souvenir », une page de garde contenant une estampe, le titre de la série, le lieu d'impression et les éditeurs, format « portrait ».

2. *The Brazilian Souvenir (IMS)* : vingt-neuf (29) estampes¹¹³⁹, la première couverture (marron) ayant l'inscription « Album », sans page de garde, format « paysage ».

3. *The Brazilian Souvenir (BMA)* : vingt-quatre (24) estampes dans un ensemble de feuilles volantes (indiqué sur leur collection numérique comme exemplaire unique).

La page de garde la série de la FBN donne les indications retenues pour le contexte de fabrication de la série. Le titre de « l'album¹¹⁴⁰ » : *The Brazilian [sic] Souvenir – A Selection of Most Peculiar Costumes of the Brazils* ; le lieu de l'édition : *Published by Ludwig & Briggs Lithographers, Rua dos Pescadores 88, Rio de Janeiro*. L'estampe insérée (fig. 49) dans cette page comporte une frise ornementale avec la flore typique ou associée au Brésil : cocotier, bananier, canne à sucre, palmier. Au centre, il y a une figure qui, par ses attributs, rappelle beaucoup le personnage noir d'une des vues du panorama. Il porte des bottes de cavalier, un pantalon, une veste, un gilet et un chapeau haut-de-forme. Dans ses mains, il a un fouet ce qui indique vraisemblablement sa fonction : cocher, confirmée par la présence de la *sege* (voiture à traction animale) dans le plan du milieu, juste derrière la figure. Ses attributs le rapprochent également de la figure du *bolieiro* (cf. vol. 2, p. 22), très développée dans l'imagerie de Briggs. Les éléments de composition du personnage

¹¹³⁷ Nous avons interrogé la division de l'iconographie de la FBN sur ces questions dans un courriel du 9 janvier 2020, notamment à propos de la logique de réorganisation des ensembles documentaires concernant les feuilles volantes. La réponse a été : « Nous pouvons confirmer qu'une partie de la collection de Briggs a été recatologuée et numérisée l'année dernière. Au cours de ce processus, il y a eu des changements d'emplacement, mais nous ne sommes pas en mesure de donner une date précise de mise en ligne. » Nous traduisons.

¹¹³⁸ Cf. l'annexe M, Recherches dans les archives sur la série *The Brazilian Souvenir*.

¹¹³⁹ Il manque l'estampe *Playing the Marimba* (Dansa [sic] de Negros).

¹¹⁴⁰ Cf. la sous-partie « L'album d'estampes ou les feuilles volantes ? » au chapitre V.

se réfèrent au contexte prestigieux dans lequel il exerce probablement sa fonction de cocher d'une famille probablement aisée : les habits, la *sege* et la posture affectée du personnage¹¹⁴¹. L'un des deux personnages représentés au milieu est une autre figure courante de l'imagerie de Briggs, le *Negro de ganho*, avec son attribut majeur au dos, le panier. À l'arrière-plan, on constate la représentation des maisons d'une ville incertaine, puisque aucune indication d'ordre architectural ou géographique ne permet d'inférer clairement de quelle ville brésilienne il s'agit. Les trente estampes (cf. l'annexe M) sont disposées dans un ordre qui ne permet pas de distinguer une quelconque démarche narrative et, au contraire de ce que l'on voit dans les albums européens, il n'y a pas de texte descriptif des images représentées. Les seules indications textuelles sont les titres en anglais et en portugais. Par ailleurs les seules références aux producteurs sont celles de Ludwig & Briggs, dont la signature *Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro* est apposée sur chaque estampe. Aucune information vis-à-vis des créateurs des dessins ou d'une spécification de ceux qui fabriquent la matrice, à l'instar également de ce que l'on constate généralement dans les formes péri-textuelles d'attribution des estampes.

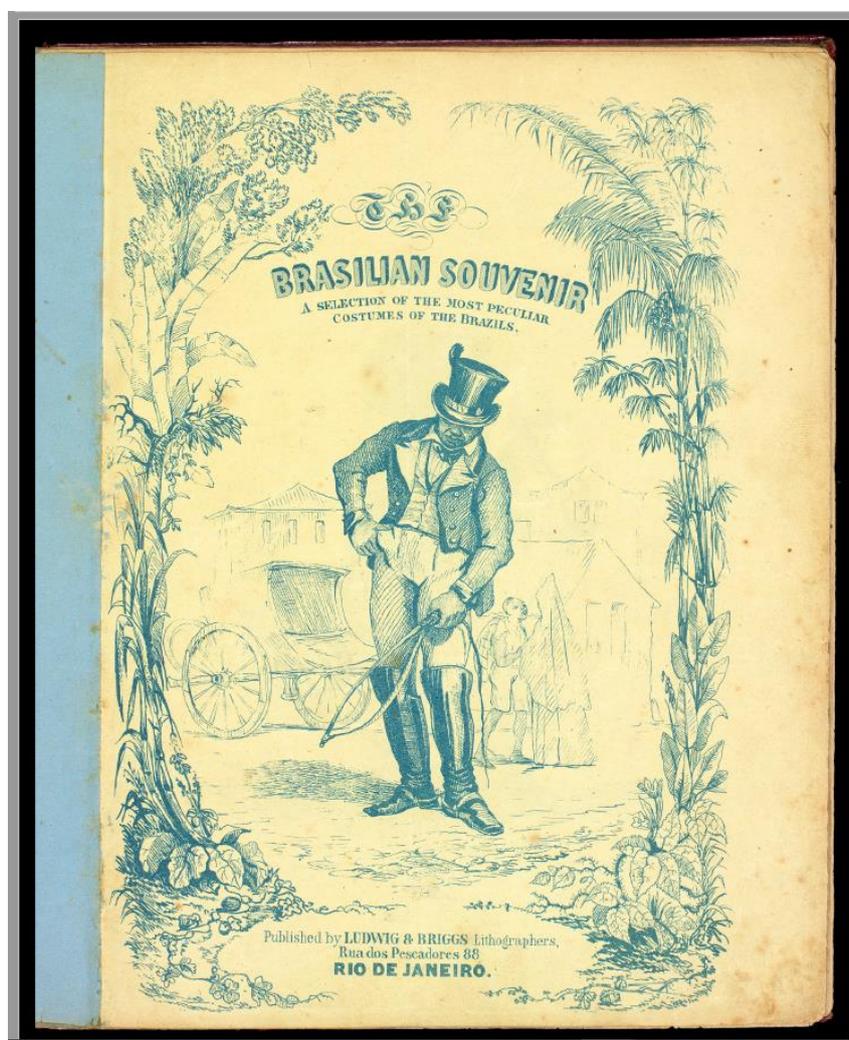


Figure 51 – Page de garde (The Brazilian [sic] Souvenir)

Les collections IMS¹¹⁴² ne possèdent pas de page de garde similaire, bien que les mêmes informations retrouvées dans celles de la FBN soient apposées sur la fiche

¹¹⁴¹ Voir l'analyse iconographique et visuelle de cette figure dans l'imagerie de Briggs dans le chapitre VI.

¹¹⁴² Disponible pour consultation sur <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/4294979200>.

iconographique de l'objet numérique. Or, presque tous les aspects matériels indiqués antérieurement sont absents de la série IMS. L'ordre est complètement différent de celui constaté à la FBN, et la coloration des estampes indique vraisemblablement un autre tirage. Par ailleurs la qualité des couleurs et le manque de soin dans la dynamique des figures colorées et d'autres sans couleur, notamment celles des arrière-plans, indique une maîtrise de coloriage des estampes très rudimentaire, ce qui donne un aspect technique très inabouti à cet ensemble. En effet, dans la série de la FBN, les arrière-plans non colorés permettent de vérifier plus aisément les traits de crayon lithographique et de créer une plus grande dynamique entre les figures des premiers plans et celles du fond. Les feuilles volantes de la série BMA sont similaires à celles de la FBN.

L'entité productrice constitue une situation plus problématique autour de ces œuvres lithographiques. Les collections IMS et BMA suivent les indications de Lygia da Cunha et considèrent la série comme œuvre de l'artiste allemand Eduard Hildebrandt (Danzig, 1818 – Berlin, 1868). Dans la fiche de catalogage de l'objet numérique de l'IMS, on constate dans la catégorie « colaborador » le nom de Pedro Ludwig et les initiales E. C. en tant que « graveurs » de la série (*gravador*). Toutes les deux indiquent le nom de Briggs seulement dans la catégorie lieu d'impression, avec la mention *Ludwig & Briggs*. La fiche sur la collection numérique de la FBN (BnDigital) attribue l'ensemble à Frederico Briggs, lieu d'impression *Ludwig & Briggs*, aucune mention à Pedro Ludwig ni à Eduard Hildebrandt. Nous nous arrêtons en détail sur ces questions, car le manque de stabilité dans l'ensemble *The Brazilian Souvenir* est plus visible que sur celui de *Costumes do Brasil*, dans lequel la collaboration entre Lopes de Barros, le créateur des dessins, et Briggs, le lithographe, est plus stable. Même si l'on oppose des objections à cette rigidité en ce qui concerne l'estampe populaire brésilienne, tel qu'il a été exposé auparavant.

Le cas de la série *The Brazilian Souvenir* est à notre sens plus problématique car les attributions rendent non seulement opaque la participation de Briggs à la fabrication des estampes, mais l'écartent complètement de l'étape créative d'élaboration de la série, une situation que notre recherche a tenté de réfuter. En partant de ces constats, des imprécisions en ce qui concerne les entités de production, comment peut-on inférer la démarche collaborative autour de la production de cette série ? L'analyse proposée ici se développe avec pour perspective la certitude que cette collaboration est le symbole même de la lithographie artistique brésilienne dans ses étapes fondatrices.

7.2.1 L'auteur collectif Ludwig & Briggs de la série *The Brazilian Souvenir*

La série *The Brazilian Souvenir* est entièrement attribuée à l'artiste allemand Eduard Hildebrandt¹¹⁴³, comme Lygia da Cunha le suggère dans son étude. Hildebrandt, issu d'une famille d'artistes peintres, est considéré comme l'un des meilleurs aquarellistes allemands de sa génération. En 1837, il quitte sa ville natale, Danzig, pour Berlin où il étudie à l'Académie des beaux-arts. Après ces études, il part vers plusieurs capitales européennes pour se perfectionner. À Paris, il se forme auprès d'Eugène Isabey, un artiste peintre, aquarelliste et lithographe, reconnu pour son activité en tant que miniaturiste. Mais, c'est en Angleterre et en Écosse que Hildebrandt prend le goût du paysage. En 1843, conseillé par Humboldt, Frédéric-Guillaume IV accorde une pension au jeune artiste, ce qui lui permettra de voyager vers différents espaces extra-européens. Il arrive à Rio de Janeiro en 1844 et après un court séjour dans la ville, où il peint plusieurs paysages magnifiques et des scènes de rue très intéressantes, notamment par les formes employées

¹¹⁴³ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, p. 25.

pour représenter l'occupation de l'espace urbain par les populations noires, il part vers d'autres villes brésiliennes. Il revient à Rio de Janeiro en 1845 et à cette occasion est décorée du titre de Chevalier de l'Ordre de la Rose par l'empereur d. Pedro II. Il quitte le Brésil en passant par le Portugal et ses îles atlantiques, il continue son voyage vers l'Afrique du Nord, notamment en Égypte où il dessine quelques scènes de rue avec un style très au goût de l'Orientalisme. Il voyage jusqu'en Inde, en créant toujours des paysages et des scènes de rue des villes « exotiques » visitées¹¹⁴⁴. Hildebrandt est un artiste paysagiste prolifique, on compte environ trois cents paysages, dont la plupart sont des aquarelles, dans les collections des plus grandes institutions artistiques. Il est une personnalité, un artiste voyageur, relativement connu dans la culture visuelle allemande, principalement grâce au récit de voyage étendu publié en 1867 à partir de ses mémoires et des interviews concédées à l'éditeur Ernst Kossak : *Professor Eduard Hildebrandt's Reise um die Erde : nach seinen Tagebüchern und mündlichen Berichten erzählt von Ernst Kossak* (Le voyage du professeur Eduard Hildebrandt autour du monde : raconté à partir de ses journaux intimes et de ses rapports oraux par Ernst Kossak)¹¹⁴⁵.

Les œuvres de Hildebrandt qui concernent ses voyages dans les différents espaces coloniaux ou anciennement sous domination coloniale, telles que les rues de Bombay, les scènes de rue orientales ou encore celles de Rio de Janeiro, font de lui un artiste aux goûts « exotisants » montrant une affinité avec les styles aux thématiques orientalistes qui se développent de façon plus appuyée dans la culture visuelle et dans les arts européens vers la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les œuvres sur Rio de Janeiro méritent à elles seules une analyse ample qui ne sera pas entamée de façon approfondie dans cette recherche. Les représentations que Hildebrandt fait des rues de la capitale de l'Empire brésilien sont particulièrement intéressantes d'après les perspectives choisies dans cette recherche.

Prenons comme un bref exemple la scène qui représente la rue de *Ouvidor* (fig. 52). La rue est étroite ou plutôt c'est l'agglomération au premier plan de la composition : des personnes, des objets et des produits de tout type dans ce qu'il semble être un marché de rue qui donne cette impression d'exiguïté. Tous les personnages sont des femmes noires, à l'exception d'un seul sur la gauche de la composition. Elles sont pour la plupart debout et portent des paniers sur leur tête. Dans le plan de milieu, on voit des maisons qui, par leurs toits irréguliers, apparaissent comme des habitations modestes. Contre le ciel imposant, on voit l'arrière-partie du clocher de l'église de *São Francisco de Paula*, dont la hauteur quelque peu augmentée tasse davantage la scène de rue dans la partie basse de la composition. Cette représentation est très éloignée de l'image que l'on se fait à partir du *topos* littéraire de la rue épicerie de l'élite de Rio de Janeiro, où on retrouve les enseignes des modistes français, et tout autre commerce des biens culturels destinés aux classes les plus aisées de la ville. La présence exclusive des personnages noirs renforce l'idée d'une ville africaine, ou « africanisée », dont la population féminine est un aspect très particulier. L'agglutination des personnes qui donne une tonalité de dynamisme un peu chaotique rappelle la représentation faite dix ans auparavant de la *Rue Droite* de Rugendas (fig. 53)¹¹⁴⁶. Mais à la différence de celle-ci qui montre une variété de

¹¹⁴⁴ Cf. « Eduard Hildebrandt », *Enciclopédia Itaú Cultural*, São Paulo [En ligne], 2021. Maria Elizabete Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o séc. XIX*, Rio de Janeiro, Pinakothek, 1989. « Hildebrandt, Eduard », *Encyclopædia Britannica*, vol. 13, Cambridge: Cambridge University Press, 1911, p. 461.

¹¹⁴⁵ Eduard Hildebrandt, Ernst Kossak, *Professor Eduard Hildebrandt's Reise um die Erde : nach seinen Tagebüchern und mündlichen Berichten erzählt von Ernst Kossak*, 3 vols., Berlin: Verlag von Otto Janke, 1876 (1^{re} éd. 1867).

¹¹⁴⁶ Johan Moritz Rugendas, Victor Adam (lith.), *Rue Droite à Rio de Janeiro*, lith. Col., 1835, Engelmann, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library.

groupes sociaux dans les rues de Rio de Janeiro, Hildebrandt fait le choix de limiter la diversité des groupes sociaux aux populations d'origine africaine.



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Eduard Hildebrandt, Rua do Ouvidor. Rio de Janeiro, Ident. Nr.: SZ Hildebrandt 34

© Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Fotograf/in: Volker-H. Schneider

(cc) BY-NC-SA

Figure 52 – Eduard Hildebrandt, Rua do Ouvidor.

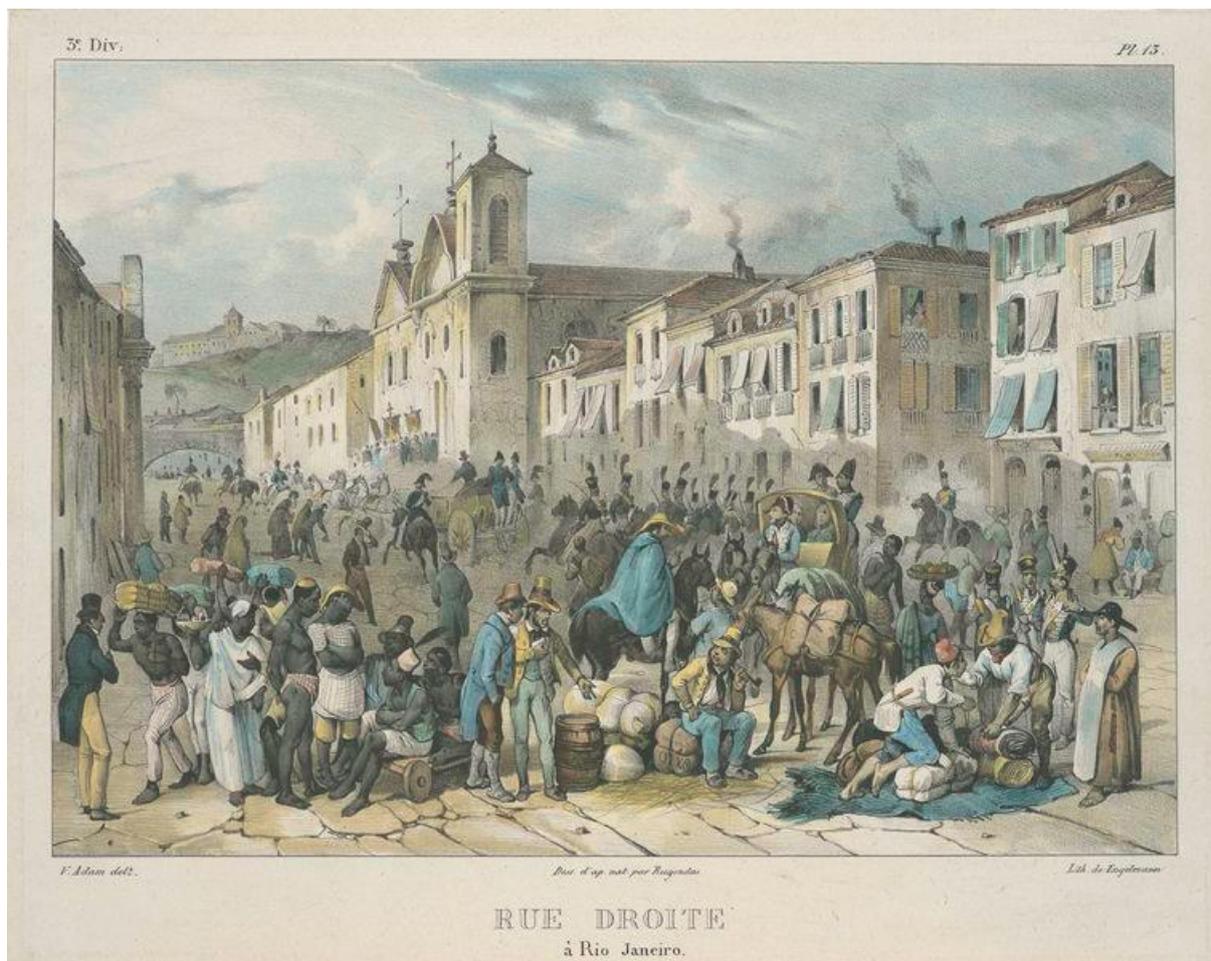


Figure 53 – Johann Moritz Rugendas, Victor Adam (lith.), Rue Droite à Rio de Janeiro, 1835.

Il serait intéressant, comme proposition d'analyse à développer, de comparer ces scènes de Rio de Janeiro aux aquarelles orientalistes pour tisser un parallèle entre les aspects formels choisis par Hildebrandt pour représenter Rio de Janeiro. Néanmoins, on ne retient pour l'analyse développée dans cette recherche, d'après notre problématique, qu'une série d'aquarelles qui se trouvent actuellement dans les collections du *Staaliche Museen* de Berlin. C'est probablement à partir des études de Hildebrandt des figures noires que Lygia da Cunha attribue la série *The Brazilian Souvenir* à l'artiste allemand. Ayant pour but de comprendre le processus de composition des estampes, on compare les études de Hildebrandt avec quatre estampes de cet ensemble : *Blacks Resting (pretos descansando)*, *A Policeman (permanente)*, *Selling Fruits (Quitandeira)*, *A Free Black Girl (Bahiana)*. Il s'agit d'estampes sur lesquelles on peut plus aisément établir une corrélation formelle et thématique avec les aquarelles de Hildebrandt.

L'étude de Hildebrandt (fig. 41)¹¹⁴⁷ pour la figure du personnage noir avec son panier dialogue formellement avec l'estampe *Blacks Resting*, notamment en ce qui concerne la représentation du personnage assis à l'intérieur de son panier, les bras croisés sur ses genoux. La position de la figure de Hildebrandt dans l'espace montre une légère inclinaison diagonale, qui suit la ligne du mur sur lequel le sujet s'appuie. Bien que le lithographe essayât de conférer à l'estampe cette inclinaison naturelle du corps et du panier du personnage par le biais de traits diagonaux du crayon en projetant ainsi une

¹¹⁴⁷ Eduard Hildebrandt, *Zwei Studien eines Afrobrasilianers*; links in einem an die Wand gelehnten Korb sitzend, rechts stehe..., aquarelle, 1844, Berlin: Kupferstichkabinett, Staaliche Museen zu Berlin.

ombre, on constate que le résultat est inférieur en ce qui concerne la profondeur observée sur l'aquarelle. Dans l'estampe, le personnage est dans une position statique et la représentation de l'objet apparaît bidimensionnelle. Les traits physiologiques sont les éléments qui différencient le plus les deux figures. Le visage défini et singulier du personnage de Hildebrandt exprime une certaine neutralité mélancolique alors que dans l'estampe, on constate un air de paisibilité conféré par un visage presque naïf qui confirmerait ce qui est exprimé dans le titre de l'estampe, c'est-à-dire le moment de repos. Sur cette même estampe, on retrouve une autre figure qui dialogue formellement avec l'une des études de Hildebrandt (fig. 41)¹¹⁴⁸. En effet, le personnage féminin avec une pipe à gauche de la composition reprend la même gestuelle que la figure de la femme noire assise de l'aquarelle de l'artiste allemand. Les principaux points de contact entre les deux images sont la position du pied tourné sur le côté, le bras et la main gauche du personnage, posés sur son genou, l'autre bras qui tient la pipe. On pourrait évoquer également sur cette estampe l'intention vraisemblable de reprendre les couleurs des vêtements des sujets de Hildebrandt, pour qui la coloration semble être un souci majeur de la figuration, notamment indiquée par le titre des études : « Deux vendeuses ambulantes en couleurs ». On opte sur l'estampe pour un contraste entre la jupe bleue et le turban rouge plutôt que les différentes tonalités de bleu de l'aquarelle. Toutefois, on ne saurait pas dire l'intentionnalité des aspects autour des couleurs.

Par ailleurs, le travail de composition de la figure du « Negro de ganho », tel que nous l'envisageons avec l'attribut du panier, semble être une préoccupation majeure dans l'imagerie de Briggs. En effet, même si l'estampe *A Policeman (Permanente)* a comme sujet principal la figure du « policier municipal », la figure en arrière-plan du personnage, vraisemblablement d'origine africaine par ses traits physiologiques, est largement mieux élaborée que la figure du policier. Nous n'avons pas pu trouver une aquarelle de Hildebrandt qui aurait une composition semblable. On y voit quand même une certaine similarité en ce qui concerne la représentation de l'artefact (le panier), les retombées de la chemise entrouverte et la représentation du corps qui démontrent un soin dans la composition du personnage qui n'est pas visible sur la figure du premier plan.

La figure de la *quitandeira* (la vendeuse de denrées alimentaires) est également en condition d'interdiscours visuel, même si des éléments *a priori* mineurs sont différents entre les deux images matérielles. Ces différences peuvent néanmoins être interprétées comme des éléments symboliques qui sont remplacés dans l'estampe, en supposant que l'aquarelle de Hildebrandt soit l'image d'origine de la matrice lithographique. La position du corps de la femme, vue de dos, probablement pour mettre en avant le portage de l'enfant, est relativement similaire. La place de l'enfant à côté de la femme change dans les deux compositions. Sur l'estampe, l'enfant interagit de façon plus dynamique avec la femme et semble être plus âgé que sur l'aquarelle. La figuration des enfants est par ailleurs très symbolique dans l'image. Chez Hildebrandt, l'enfant est de très jeune âge, le bas de son corps dénudé met en avant la condition économique de la femme. Si on vérifie bien, l'enfant qu'elle porte au dos semble être plus clair de peau qu'elle comme pour l'enfant auquel elle donne la main. Sur l'estampe, ces particularités de tonalité de peau de l'enfant disparaissent, tant le bébé porté dans les dos que le jeune garçon ont la même tonalité de la peau que la mère. La nudité du garçon est également remplacée par un chemisier plus long, même si l'idée de pauvreté est maintenue. Sur l'aquarelle de Hildebrandt, on voit des fruits parmi lesquels on distingue des bananes alors que sur l'estampe, on a plutôt un récipient contenant probablement une préparation culinaire. Ce type d'artefact apparaît beaucoup dans le carnet de Debret, par exemple, qui développe

¹¹⁴⁸ Eduard Hildebrandt, *Zwei Farbige Strassenhändlerinnen...*, aquarelle, 1844, Berlin: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

dans son œuvre un commentaire sur la commercialisation de l'*aloo* (*aluá*). Il s'agit d'une boisson fermentée à base de maïs ou du riz, fruits et sucre, dont la préparation est associée à des pots en céramique en suivant les traditions de fermentation des populations indigènes, mais également associées à celles africaines. Cette préparation de tradition afro-indigène est également pointée par certains chercheurs, tel l'anthropologue de l'alimentation Raul Lody, comme étant influencée par les pratiques goanaises, notamment dans l'usage des épices et de la noix de cajou, un fruit endémique de l'Inde, fortement consommé dans le nord-est du Brésil et introduit dans la région par les Portugais¹¹⁴⁹. Ce détail qui semble *a priori* mineur pourrait éventuellement témoigner d'une exotisation dans l'œuvre de Hildebrandt en associant la figure de la femme noire aux fruits tropicaux, tels que les types ethnographiques chez Albert Eckhout au XVII^e siècle, étudiés auparavant. Sur l'estampe ainsi que dans l'œuvre de Debret, on constate une intention plus documentaire et contemporaine vis-à-vis des habitudes de production, de commercialisation et de consommation des denrées alimentaires dans la ville. En effet, la céramique portée sur la tête de la femme sur l'estampe fait référence à tout un univers culturel concernant l'histoire de la nourriture brésilienne qui, sans les clés de lecture évoquées, reste opaque, alors que les bananes de Hildebrandt sont des codes de représentation largement reconnaissables dans la culture visuelle occidentale pour se référer aux sociétés « exotiques » ou extra-européennes.

¹¹⁴⁹ Luís Câmara Cascudo, *A História da Alimentação no Brasil*, São Paulo: Global, 2004 [1^{re} ed. 1967], p. 136. Cf. le blog de Raul Lody, <http://brasilbomdeboca.com.br/aluá/>. Voir l'estampe *Negresses marchandes de sonho, manoé et aloá*, de Jean-Baptiste Debret. Disponible sur : <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-7990-a3d9-e040-e00a18064a99>.

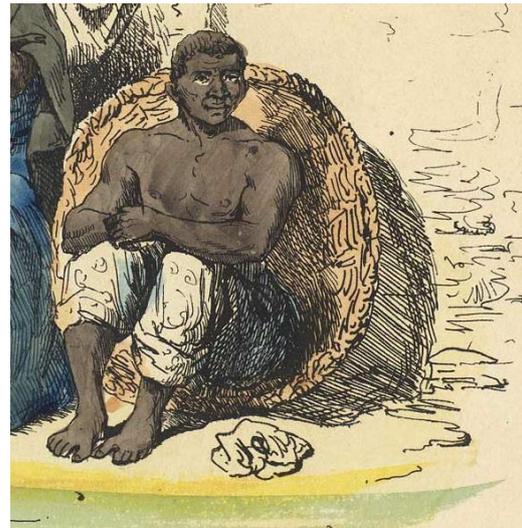
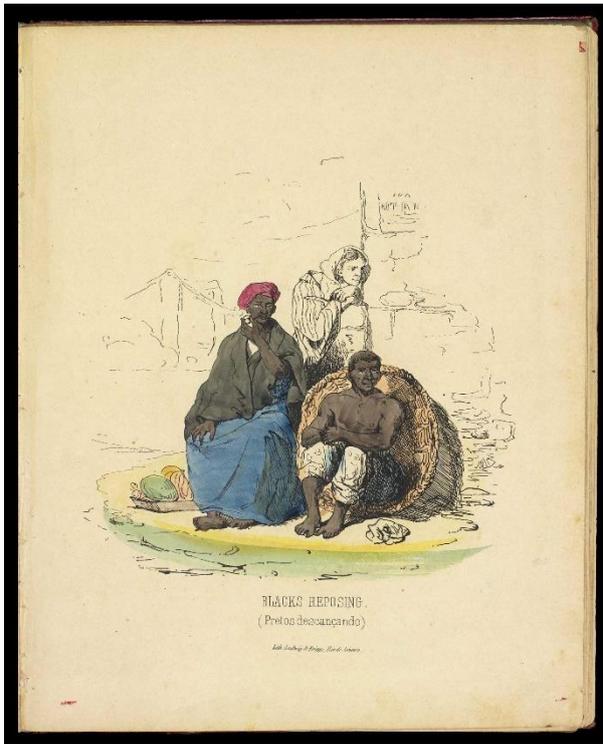


Figure 54 – Ludwig & Briggs, Blacks Reposing (pretos descansando), The Brazilian Souvenir.



Figure 55 – Eduard Hildebrandt, Zwei Studien eines Afrobrasilianers (personnage noir avec panier).



Figure 56 – Eduard Hildebrandt (*gauche*), *Zwei farbige Strassenhändlerinnen* ; Ludwig & Briggs, *détail Blacks reposing* (*droite*).



Figure 57 – Ludwig & Briggs, *A Policeman (Permanente)*, *détail du personnage noir en arrière-plan*

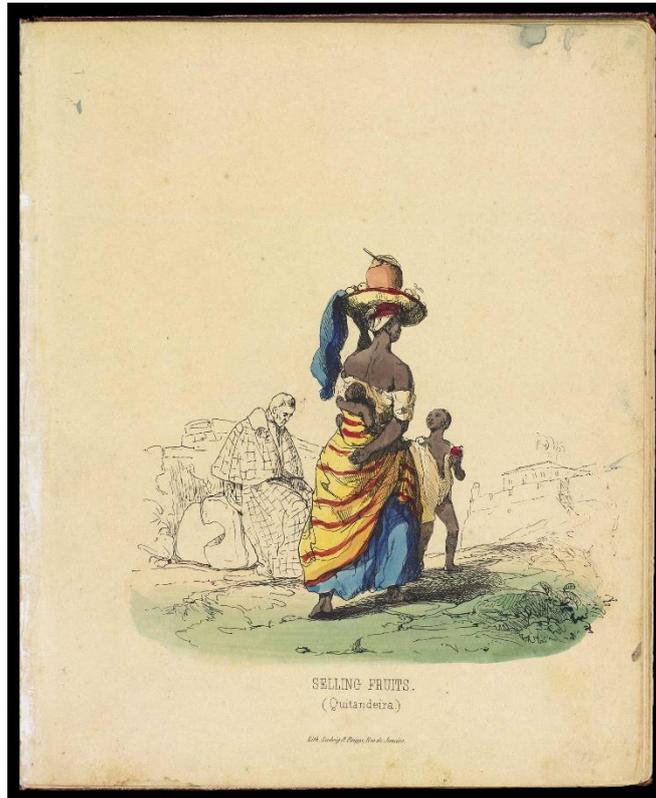


Figure 58 – Ludwig & Briggs, Selling Fruits (Quitandeira), ca. 1846, FBN.

Figure 59 – Eduard Hildebrandt, Marchande de fruits, 1844.



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Eduard Hildebrandt, Eine vom Rücken gesehene Afrobrasilianerin mit zwei kleinen Kindern,
Ident. Nr.: SZ Hildebrandt 126
© Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografin: Volker-H. Schneider

CC BY-NC-SA

7.2.1.1 Étude comparative de la figure de la Bahiana chez Ludwig & Briggs et Hildebrandt : l'archétypisation de la femme africaine

La figure de la femme noire libre sur l'estampe *Free Black Girl (Bahiana)* met en lumière le fait que même si l'emploi des études de Hildebrandt se montre comme fortement probables dans les estampes analysées, il ne s'agissait pas de le faire sans aucune adaptation au préalable. Certes, cette affirmation est évidente si l'on retient le processus d'élaboration de la matrice lithographique qui a recours à d'autres matériels et moyens d'expression que la technique de l'aquarelle. Ce que l'on veut avancer comme argument, ce sont plutôt les adaptations visant à répondre aux exigences et cadres de la visualité des populations d'origine africaine à l'intérieur de la culture visuelle brésilienne. Ainsi, un artiste étranger de passage bref par la ville, tel est le cas de Hildebrandt, développe une visualité fondée sur ses expériences multiples : l'expérience artistique européenne, les horizons d'attente de ses voyages, d'autres compositions sur le Brésil avec lesquelles il a pu être en contact. À ce titre, la proximité éventuelle entre Hildebrandt et Humboldt, puisque ce dernier intervient dans le financement de ce voyage, fait que l'on pourrait envisager que l'artiste allemande connaisse au moins l'œuvre de son compatriote, Rugendas. En effet, d'autres études sembleraient le confirmer, notamment les têtes des figures noires, qui ne seront pas exploitées ici.

Toutefois, la question même de la réception de l'œuvre, qu'elle soit du voyageur ou des producteurs locaux (brésiliens et immigrants) permet d'inférer la distance entre ce qu'il y avait d'imaginaire dans ces représentations. En d'autres termes, Hildebrandt produit ses images vraisemblablement dédiées à la visualisation par ses pairs européens, en raison de l'aspect officiel qui encadre son voyage. Il est fort probable qu'il produisit des dessins qui furent achetés par le marché de l'estampe de Rio de Janeiro afin d'être transformés en matrice lithographique, non seulement par l'atelier *Ludwig & Briggs*, mais aussi par *Heaton & Rensburg*, si l'on retient la figure du *Negro de ganho* assis sur son panier (fig. 60). Dans cette perspective, la réception de ces lithographes concerne plutôt la volonté de répondre aux demandes des clients étrangers certes, mais également des consommateurs d'estampes locaux qui, par la proximité avec ces populations d'origine africaine, démontrent des attentes diverses vis-à-vis de ces images, celles-ci étant éloignées des formes exotiques appréciées par la culture visuelle européenne. On voit bien qu'il s'agit de deux visualités distinctes d'après les fonctions que ces images sont censées remplir au sein de ces deux sociétés. En revanche, ce que ces dimensions d'appréhension visuelle de la figure du Noir montrent est, qu'elle soit dans une démarche d'exotisation ou dans une autre de répertoire des pratiques culturelles, que l'image de ces populations est réifiée et transformée en un objet pour l'observation du spectateur. Ainsi, cette période particulière entre les années 1830 et 1840 qui concernent le moment crucial pour une nouvelle forme de voir, d'observer¹¹⁵⁰, s'inscrit sur le corps représenté visuellement du Noir, instrumentalisé pour rendre visible ce processus de transformation dans la culture et dans les technologies visuelles, on y reviendra. En ce qui touche les rapports entre Hildebrandt et les lithographes Briggs et Ludwig, il s'agit là du point de majeur dans leur collaboration.

¹¹⁵⁰ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, op. cit., p. 3.



Figure 60 – Abraham Buvelot, Louis Moreau, Heaton & Rensburg (lith.), détail de Rio de Janeiro Pitoresco, 1842.

La figure de la *Free Black Girl (Bahiana)* synthétise la perspective développée dans l'analyse de cette collaboration. Le type de la *quitandeira* est particularisé par un autre type, celui de la *Bahiana*. Tant l'une que l'autre sont des *topoi* visuels prédominants de la culture visuelle brésilienne, survivant par ailleurs à la période de l'esclavage à partir d'une réadaptation des formes au *xx^e* siècle. Cette figure met en avant les attributs structurels et partagés parmi les producteurs, tels que l'écharpe (*pano da costa*), le turban, le plateau (*tabuleiro*) et la position assise devant son stand à marchandises. Outre les circonstances référentielles autour de la façon de s'habiller de certains groupes féminins dans les villes de Rio de Janeiro et de Salvador, la mobilisation de ces attributs sur ces images matérielles crée en quelque sorte des énoncés visuels fondés sur une démarche d'exotisation en accordant une tonalité pittoresque¹¹⁵¹ à travers l'archétypisation aux pratiques vestimentaires de ces populations féminines.

L'argument de la double visualité autour de ces images demande de passer outre la seule catégorie d'« exotique » pour définir ce type d'image, particulièrement l'estampe de Briggs et Ludwig. Les attributs vestimentaires de certaines *quitandeiras* sont associés sur cette estampe à l'archétype¹¹⁵² de la *Bahiana*, par le titre de l'image et d'autres éléments visuels. Ceux-ci permettent d'inférer qu'il s'agit d'une femme libre ou affranchie. Ces façons d'identifier visuellement les femmes ayant ce statut social se réfèrent à un contexte particulier du travail de la femme noire à cette période. En d'autres termes, l'archétype visuel de la femme noire libre/affranchie se structure sur la reprise des caractéristiques qui sont normalement vérifiées chez les femmes appartenant aux groupes ethno-sociaux appelés *Minas*. La compréhension du rôle joué par les femmes *Minas* dans les milieux de l'approvisionnement alimentaire de Rio de Janeiro sur la place

¹¹⁵¹ On considère ici le terme de pittoresque comme une catégorie esthétique qui suppose la restitution de l'observation ou de l'appréhension des pratiques et expériences des groupes sociaux ou des scénarios que l'on place dans un espace d'altérité par rapport à celui de l'observateur. Voir Pablo Diener, « Lo pitoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas », *Historia (Santiago)*, vol. 40, n. 2, [En ligne], 2007, pp. 285-286.

¹¹⁵² Voir les catégories thématiques développées dans le chapitre VI.

du marché¹¹⁵³ pourrait être aux origines de l'archétypisation de la *quitandeira* libre ou affranchie selon les caractéristiques de ces femmes. Outre les mécanismes développés par ces femmes pour occuper une place d'importance en tant que femmes négociantes et commerçantes dans le domaine de l'alimentaire à Rio de Janeiro durant la période impériale¹¹⁵⁴, leur visibilité sociale, notamment due à leur mobilité spatiale à travers leur déplacement dans les rues en portant sur leur tête les objets commercialisés, inscrivent sur leur corps la « géographie économique¹¹⁵⁵ » de ces villes, ce qui donna lieu à une visualité iconographique qui finit par marquer l'imaginaire visuel des femmes noires libres à cette période de l'histoire brésilienne, même si beaucoup de ces négociantes et commerçantes avaient le statut de captive.

D'un point de vue social, le terme de *Bahiana*, plus qu'une référence à l'origine bahianaise de ces femmes, semble se référer à leur précérence ethno-géographique africaine, c'est-à-dire que l'identification homogène par le terme de *Minas* se référerait au lieu de déportation de ces Africains, la *Costa da Mina*, correspondant au Golfe de Guinée et aux côtes des actuels États du Bénin, du Togo, du Nigeria et du Ghana. Au contraire de Salvador, la population *Mina* à Rio de Janeiro était minoritaire, d'où l'usage probable du terme *Bahiana* pour se référer aux femmes issues des côtes occidentales africaines. La stratégie des populations *minas* était de s'assembler dans des réseaux d'entraide, culturels et sociaux¹¹⁵⁶ au contraire des mécanismes de différenciation et spécification entamés par les groupes majoritaires originaires de l'Afrique de l'Ouest et du Centre à Rio de Janeiro¹¹⁵⁷. En effet,

[...] os africanos ocidentais que viviam no Rio de Janeiro quase sempre vinham de terras baianas, onde primeiramente aportavam e podiam permanecer por algum tempo, é bem provável que muitos também tivessem saído daquelas regiões em disputa. [...] Ali [Salvador], os cativos que falavam o iorubá ficariam conhecidos como nagôs antes mesmo de se reconhecerem como iorubás na África. Se o termo nagô fora imposto no circuito do tráfico, a identidade nagô, por sua vez, teria sido elaborada na Bahia. [...] compartilhavam um "alto grau de urbanização", já que tinham vivido em grandes, médias e pequenas cidades iorubás. [...] Porém, ao chegarem ao Rio de Janeiro, esses nagôs logo se transmutavam em minas. Agindo dessa forma, optavam pela mesma estratégia de gerações anteriores, que buscavam se inserir nas redes sociais constituídas

¹¹⁵³ Le principal centre d'approvisionnement de la ville, la place du marché (*Praça do Mercado*) fut construite dans le quartier de la *Candelária* à Rio de Janeiro entre les années 1830 et 1840 d'après les plans de Montigny. C'était une grande halle aux commerces les plus variés, dont la présence prédominante des populations africaines identifiées comme *Minas* était vérifiable. Le marché fut désactivé en 1902. Voir Juliana Barreto Farias, *Mercados Minas: africanos ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro (1830-1890)*, Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, Casa Civil, Arquivo Geral da Cidade do Rio, 2015, pp. 15-19.

¹¹⁵⁴ Ibidem.

¹¹⁵⁵ João José Reis, *Ganhadores, op. cit.*, p. 20.

¹¹⁵⁶ L'intégration des populations africaines déportées de la région du golfe de Guinée à Rio de Janeiro, dont les déportations étaient restreintes auparavant à la région de Salvador, débute dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Ces démarches sont en grande partie les conséquences des conflits générés par le Royaume de Dahomey, notamment avec la conquête de la ville de Ouidah (1727), dans le but d'élargir sa place dans la traite avec les Européens. Voir Juliana Barreto Farias, Flávio S. Gomes, Carlos E. L. Soares, *No labirinto das nações: Africanos e identidades no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Mariza de Carvalho Soares, « Indícios para o traçado das rotas terrestres de escravos na Baía do Benim, século XVIII », *Rotas atlânticas da diáspora africana: entre a Baía do Benim e o Rio de Janeiro*, sous l'organisation de Mariza de Carvalho Soares Niterói, EdUFF. 2007, pp. 65-99.

¹¹⁵⁷ À Rio de Janeiro, les populations africaines étaient surtout issues des régions centre et ouest de l'Afrique. Elles étaient désignées selon les catégories esclavagistes élaborées dans le contexte de la traite luso-brésilienne comme *Congos*, *Cabindas*, *Benguelas*, *Cassanges* et *Angolas*. Juliana Barreto Farias, *ibidem*, p. 145.

na cidade do Rio desde princípios do século XVIII, garantindo assim um grupo coeso e maior¹¹⁵⁸.

D'un point de vue visuel, ces stratégies identitaires ainsi que ces mécanismes d'insertion et d'élaboration des sociabilités trouvent dans leur facette visuelle un processus d'archétypisation qui cherche à rendre compte de la cohésion sociale de ces groupes ethnico-culturels. Ainsi, non seulement la forte présence des femmes *Minas* dans le système de *ganho* en tant que commerçantes, mais également leur mobilité spatiale dans ce service, qui apparaît dans plusieurs contextes comme une stratégie commerciale¹¹⁵⁹, est exprimée visuellement pour une transformation de cette prééminence sociale en un archétype censé figurer toute une catégorie de travailleuses. Toutefois, comment cette stratégie commerciale, visibilité et cohésion sociales sont réélaborées visuellement comme l'archétype de la *Bahiana* en tant que symbole de la femme noire libre ?

Observons donc les deux images, celle de Hildebrandt et l'estampe de Briggs et Ludwig. Tout d'abord, l'attribut majeur du personnage se fonde sur la représentation vestimentaire dont la description détaillée des habits, placé de face au premier plan tandis qu'à l'arrière on voit le dessin non coloré d'un personnage de dos, il témoigne de la volonté de mettre en avant le drapé de l'écharpe d'épaule (*pano da costa*). Un élément qui est par ailleurs partagé par l'aquarelle de Hildebrandt sur laquelle la représentation de l'écharpe est mise en avant. Toutefois, au contraire de l'aquarelle, sur laquelle les deux personnages ont chacun un artefact visuel, un panier et un pot, la femme de l'estampe apparaît simplement avec une pochette de couleur jaune dans les mains. Même si la position du corps des trois figures est similaire, l'effacement de l'artefact sur l'estampe se présente, par son absence, comme un élément symbolique majeur. On peut également évoquer le fait que, dans les traits de Hildebrandt, les deux personnages apparaissent pieds nus, malgré le soin dans la façon de s'habiller. Dans la version lithographique, la femme noire libre porte des souliers délicats. Ces éléments, l'absence d'objet associé à un métier ou une fonction particulière ainsi que le port de chaussures, contribueraient donc à définir le statut de femme noire libre/affranchie dans cette société esclavagiste. Autrement dit, la dissociation de la figure et de l'objet qui, dans notre analyse, est le marqueur visuel essentiel pour la représentation du travailleur noir citadin, construit la visualité iconographique de l'expertise commerciale de ces femmes, en faisant en sorte que la récupération de la figure de Hildebrandt telle qu'elle était formulée visuellement ne puisse pas rendre compte de l'idée de représenter une figure archétypique des populations féminines libres/affranchies d'origine africaine. Une adaptation est forcément nécessaire pour synthétiser, par le biais de détails, la place sociale particulière

¹¹⁵⁸ « [...] Les Africains de l'Ouest [le Golfe de Guinée] qui vivaient à Rio de Janeiro venaient presque toujours des terres bahianaises, où ils débarquèrent pour la première fois et où ils pouvaient rester pendant un certain temps, il était fort probable que beaucoup d'entre eux venaient également de ces régions en conflit. Là-bas [Salvador], les captifs de langue yoruba étaient connus sous le nom de *Nagô* avant même de se reconnaître comme Yoruba en Afrique. Si le terme *Nagô* avait été imposé dans le circuit de la traite, l'identité *Nagô*, à son tour, aurait été élaborée à Bahia. Ils [...] partageaient un "haut degré d'urbanisation", puisqu'ils avaient vécu dans de grandes, moyennes et petites villes yorubas. Cependant, en arrivant à Rio de Janeiro, ces *Nagô* se transformèrent rapidement en *Minas*. En agissant ainsi, ils optèrent pour la même stratégie que les générations précédentes, qui cherchèrent à s'insérer dans les réseaux sociaux constitués dans la ville de Rio depuis le début du XVIII^e siècle, assurant ainsi une cohésion de groupe. » Juliana Barreto Farias, *op. cit.*, p. 149. Sur l'identité *Nagô* à Salvador pour les groupes ethnolinguistiques *Fon* et *Goun*, connus actuellement comme des Yorubas, voir João José Reis, *Rebelião Escrava no Brasil. A história do levante dos malês em 1835*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (1^{re} éd. 1986), p. 336.

¹¹⁵⁹ João José Reis met en avant la vente à domicile des *ganhadeiras* à Salvador comme une stratégie qui répond à la demande des habitants de la ville haute qui voulaient éviter de descendre à la ville basse, lieu à prédominance africaine. Ils étaient prêts à payer 10 à 20 % de plus pour se faire livrer par ces femmes. João José Reis, *Ganhadores, op. cit.*, pp. 20-21.

qu'occupent ces groupes de femmes dans la société de Rio de Janeiro. Ces aspects mettent également en avant que dans la perspective de l'artiste allemand, probablement très peu connaisseur de ces dynamiques de la ville, le personnage apparaît représenté d'une façon plus générale selon les conventions visuelles de l'image de la femme noire dans le monde atlantique.



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Eduard Hildebrandt, Zwei Afrobrasilianerinnen mit Schultertüchern, die eine mit Wasserkrug, die andere mit Korb, Ident. Nr.: SZ Hildebrandt 115
© Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografarin: Volker-H. Schneider

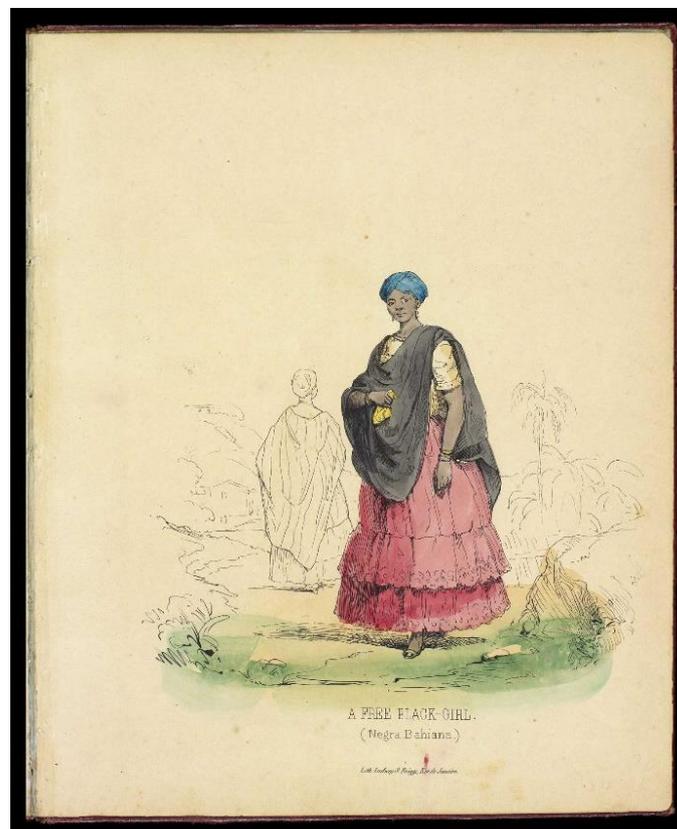


Figure 61 – La figure de la Bahiana (la femme africaine libre), chez Hildebrandt et Ludwig & Briggs

Cet exposé se fonde sur la démonstration des aspects autour du travail collaboratif probable entre Hildebrandt et l'imprimerie *Ludwig & Briggs* pour la composition de certaines estampes de la série *The Brazilian Souvenir*. L'une des aquarelles de Hildebrandt montre par ailleurs que les modèles partagés étaient réciproques (fig. 62 et 63). Il reste évident que le travail de Hildebrandt sur le Brésil demande une étude élargie des réseaux de l'artiste allemand dans la ville, la nationalité partagée de Hildebrandt et Pedro Ludwig se présente comme un vestige particulier à exploiter. Notre analyse des liens formels vérifiables dans les deux types d'œuvres met en lumière également que ce n'est pas parce que Hildebrandt participe à l'élaboration de certaines estampes que l'on peut attribuer l'intégralité de la série à l'artiste. Principalement si l'on retient que le niveau technique des aquarelles et celui de l'estampe sont visiblement différents, on ne peut pas expliquer ces différences uniquement par le trait du lithographe, notamment lorsqu'on peut voir des exemples de ce que la maîtrise de la lithographie peut donner comme rendu final à l'estampe.



Eduard Hildebrandt, Kirche St. Rita, Rio de Janeiro, Ident. Nr.: SZ Hildebrandt 29
© Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografarin: Volker-H. Schneider



Figure 62 – Eduard Hildebrandt, Église Sainte-Rita, 1844.



Figure 63 – Modèle de la procession du Saint-Esprit.

7.2.1.2 Le collaborateur anonyme : les initiales E. C.

En partant de ces analyses, il convient de commenter brièvement d'autres indices sur la production collective de cet album qui dépasse largement les attributions actuelles. Retenons le cas des initiales E. C. qui est, avec Pedro Ludwig, l'autre auteur à qui est attribué le travail lithographique. Effectivement, la quasi-totalité des estampes n'est pas signée individuellement. Toutefois, quelques estampes présentent ces initiales pour indiquer une quelconque participation de cet individu à la réalisation de l'estampe. Il est difficile d'affirmer avec toute certitude qu'il s'agit du lithographe, puisque aucune règle en cours pour la signature lithographique n'est utilisée, notamment les termes *délit* (*del.*), « dessiné par », pour indiquer le créateur, *lith.* pour indiquer le lithographe ou éventuellement le nom de l'imprimerie s'il ne s'agit pas d'un artiste lithographe mais plutôt d'un ouvrier. L'exemplaire de la FBN montre deux estampes : *Cattle Drivers (Trapeiros)* et *Begging for the Church (Pedindo esmolos)* signées par l'anonyme E. C. Lygia da Cunha indique dans son étude les attributions suivantes :

O segundo artista que assina as pranchas números 18 a 21 com a monograma E. C., o que seria também ao nosso ver o autor das pranchas números 2, 4, 7, 24 e 28, tem como característica de sua técnica um traço mais rígido, tendência para fixar o aspecto grotesco das figuras; grafismo geométrico nos segundos planos onde casas e igrejas e detalhes complementares são apenas esboçados; sentimos mesmo que em alguns casos foi necessária a interferência de Ludwig tracejando a grama do primeiro plano com o intuito de suavizar o efeito plástico, o que realmente consegue com rara felicidade, graças apenas à sinuosidade de algumas linhas¹¹⁶⁰.

Concentrons-nous pour l'instant sur l'analyse formelle proposée par Lygia da Cunha afin d'explorer davantage ces questions autour des initiales. D'abord, on constate qu'au contraire de ce qui est indiqué par Lygia da Cunha et sauf erreur de notre part, les initiales sont uniquement indiquées sur les deux estampes citées précédemment. Ensuite, dans les deux autres ensembles analysés (IMS et BMA), l'estampe *Begging for the Church (Pedindo esmolas)* ne présente pas l'insertion des initiales. Tel est aussi le cas de la feuille volante dans les collections FBN de la série. Malheureusement, nous n'avons eu accès qu'à la version numérisée de l'ensemble, l'accès au document physique étant déconseillé pour d'évidentes questions de conservation. Il est donc difficile de savoir si ces initiales sont intégrées à la matrice ou ont été ajoutées postérieurement. Cet état *a priori* mineur montre cependant que les initiales peuvent éventuellement signifier une intervention sur le travail qui nous échappe complètement en l'état actuel de l'étude. Il paraît donc difficile d'inférer avec certitude l'intervention de Ludwig pour reprendre le travail supposé du lithographe E. C. Bien que l'atelier de *Ludwig & Briggs* soit plus humble si l'on prend comme modèle le fonctionnement quasi industriel des ateliers parisiens ou londoniens de la période, il va de soi que la fabrication intensive des estampes, non seulement artistiques mais aussi commerciales, par l'atelier demandait l'emploi d'un nombre relatif d'ouvriers lithographes qui dépasse les trois acteurs suggérés par l'étude : Briggs, gérant commercial de l'affaire ; Ludwig, l'artiste lithographe et E. C., l'ouvrier lithographe. Même si en l'état actuel l'on ne peut pas proposer une étude développée de la structure de l'atelier lithographique à Rio de Janeiro¹¹⁶¹, sa taille supposait sûrement l'emploi d'ouvriers lithographes pour le travail de la pierre, si ce n'est que pour le transport et toutes les autres étapes du travail lithographique, avec la certitude que ces ouvriers devraient avoir pour une grande partie le statut de captif. Ces aspects font qu'il est très difficile d'inférer quoi que ce soit sur ces initiales.

Revenons maintenant sur l'aspect formel, si l'on considère les deux estampes effectivement « signées » par E. C. dans *The Brazilian Souvenir (FBN)* en les comparant aux feuilles volantes, on constate qu'il n'y a pas de différence en ce qui concerne le dessin lithographique, il est difficile de proposer des constats sûrs sur la coloration puisque les feuilles volantes ont été visiblement plus usées par leur circulation intensive. En analysant les arrière-plans qui contiennent sur les deux estampes des bâtiments, il semble difficile de supposer que l'auteur du dessin de *Cattle Drivers* est le même que *Begging for the church*, dans la mesure où la *venda* (le petit commerce) de la première estampe montre une moindre maîtrise du dessin architectural. Ensuite, les traits physiologiques ne semblent pas non plus être de la même main. Dans l'estampe *Begging for the church*, les traits enfantins, principalement du personnage de gauche, semblent être volontaires, presque comme une façon de caricaturer la posture de ces individus en train de demander l'aumône pour l'église. Tandis que dans le cas des *Cattle Drivers*, il semble plutôt relever du manque de technique dans le dessin de la figure humaine.

¹¹⁶⁰ Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹¹⁶¹ Pour ces questions, voir le chapitre V.

Il serait très long de revenir en détail sur chaque estampe étudiée par Lygia da Cunha, ce n'est d'ailleurs par l'objectif premier de ce chapitre. L'estampe *A Policeman (Permanente)* est attribuée par Lygia à E. C. Or, d'abord la figure du membre des forces de l'ordre est à notre avis une adaptation de la série *Costumes Brasileiros*. Ensuite, il est improbable que le même lithographe qui maîtrise à peine la figure humaine dans l'estampe de *Cattle Drivers* ait pu exceller dans celle du *Negro de ganho* en arrière-plan de l'estampe du policier. Cette estampe est également une image du travail effectué sur ces estampes de cette série, c'est-à-dire un assemblage hétéroclite d'œuvres diverses des mains de différents acteurs qui, ensemble, confèrent un caractère hétérogène à l'œuvre d'un point de vue technique et formel. Toutefois, du point de vue « sémantique », c'est-à-dire sur ce que les estampes se proposent de démontrer, on constate une certaine logique d'ensemble qui est peut-être à la source de cette homogénéisation en ce qui concerne la production. *The Brazilian Souvenir* est une collection d'estampes exécutées selon toute vraisemblance à plusieurs mains. La question qui se pose désormais est : mais pour les yeux de qui ?

7.3 *Para Inglês ver* : un souvenir art dans l'Empire du Brésil ?

While waiting at the wooden jetty for beef, I had ample opportunities for observing the representatives of each nation, passing by or lounging about. The negroes predominated. First, were negro girls going to the fountain, or negro porters lounging about with baskets on their heads, waiting for employment. Next negro girls in service, promenading about the streets with trays of cakes and sweetmeats on their heads, light pastry of the richest kind being manufactured by their mistresses, and hawked about the street by the servant for their lady's benefit. [...] Next come negroes, trotting along to the tune of loud monotonous howl, with a heavy cask hanging from a pole that runs from shoulder to shoulder of the group. And then are old women with private speculations of their own, in the shell and insect line, from which they do not seem to derive much profit. So runs the black tide of life; how goes the white? First comes the pompous Brazilian grandee, with a wonderful amount of pride *gratis*, as he has nothing to be proud of. A beggar accosts him, asking for alms, to which he returns the stately answer, "absolutamente nada!", absolutely nothing. [...] Another Brazilian, a choleric testy old gentleman, the very image of celebrated Mr. Briggs, amused himself one day by thrashing a wretched negro porter with a thick stick, laying it about his head and shoulders. The negro uttered a howl like that of a cur, and fled, the Brazilian edition of Briggs actually running after him a striking out¹¹⁶².

En portugais brésilien, il existe une expression couramment utilisée dans le langage colloquial pour indiquer que quelqu'un agit d'une certaine façon pour donner l'apparence de respecter les règles ou les cadres préétablis dans un contexte donné, alors qu'en fait il ne les respecte pas vraiment ; ou encore, pour désigner une démarche ou une attitude employée dans le but d'impressionner quelqu'un, on dit alors : *para inglês ver*, ce qui veut dire, dans une tradition libre, « pour montrer aux Anglais », « pour que les Anglais le voient ». Cette expression est née dans un contexte historique et social très précis aux débuts de la période de la Régence (1831-1840), lorsque la Couronne britannique exerce

¹¹⁶² Nous soulignons. Edward Wilberforce, *Brazil Viewed Through a Naval Glass with Notes on Slavery and the Slave Trade*, Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1856, pp. 46-48.

des pressions de plus en plus pressantes sur l'Empire du Brésil pour l'arrêt de la traite des esclaves dans un premier temps, ensuite dans un délai plus ou moins défini pour l'abolition de l'esclavage sur le territoire brésilien. Il ne convient pas ici d'entrer dans les détails des aspects autour de la réitération exigée par la Grande-Bretagne pour la ratification des accords politiques à ce sujet, passés d'abord avec la Couronne portugaise, ensuite avec d. Pedro I ainsi que les mesures réclamées par cette couronne aux autorités de la Régence. Ce qui nous intéresse par rapport à la naissance de l'expression, c'est le contexte populaire autour de la promulgation de la loi du 7 novembre 1831 qui décrétait l'extinction de la traite brésilienne et rendait libre tout Africain déporté vers l'Empire quel que soit le cadre de la déportation. La loi recevra rapidement une appellation populaire : *a lei para inglês ver* (la loi à montrer aux Anglais), étant donné qu'elle n'a jamais été réellement appliquée. La traite brésilienne continua intensivement et cela jusqu'à la promulgation d'une nouvelle loi en 1850 qui marqua la fin effective de la traite brésilienne.

Le recours à cette expression afin d'introduire l'étude du public cible potentiel de la série *The Brazilian Souvenir*, c'est-à-dire, « les touristes anglais et américains » en séjour à Rio de Janeiro est une image emblématique de la perspective développée dans cette recherche. En d'autres termes, la jonction de ces deux mots : l'adjectif de nationalité « Inglês » (Anglais) et le verbe « ver » (voir) mettent en lumière cet horizon de réception de l'œuvre de Frederico Briggs : montrer la société brésilienne urbaine pour que l'Anglais, en occurrence le touriste, la voie. Si l'on retient le récit d'Edward Wilberforce, un aspirant de la *Royal Navy* qui exerce ses fonctions sur l'embarcation *HMS Geyser*, chargé de la patrouille antiesclavagiste sur les côtes brésiennes dans les années 1850¹¹⁶³, il s'agit effectivement de l'action de voir, de regarder. Le récit de Wilberforce est particulièrement intéressant pour les propos de ce chapitre, grâce à la temporalité et la spatialité présentes dans le texte. Il s'insère dans la scène puisqu'il décrit son observation alors qu'il attend son repas, cette attente lui permet d'observer le quotidien des rues de Rio de Janeiro, en particulier le partage ethnique de cette population, pour arriver au constat que les individus d'origine africaine sont prédominants. Toutefois, bien qu'il soit présent dans cet espace, sa position relativement à l'écart en tant qu'observateur lui permet justement une vision d'ensemble des groupes sociaux qui composent la scène, qu'il décrit avec les plus grands détails. Il a recours à une stratégie narrative très fréquente dans les récits des voyageurs du XIX^e siècle, celui d'exposer tel un défilé ce que le narrateur a vu des sociétés visitées¹¹⁶⁴. C'est d'ailleurs une démarche qu'il assume dès la préface du livre : « This volume contains simply an account of what I saw on the Coast of Brazil¹¹⁶⁵. »

Ce qui émerge et est intéressant pour cette analyse dans le récit de Wilberforce, ce sont les mentions aux estampes de Briggs (« the very image of celebrated Mr. Briggs »), dont le type social du « Brésilien » prend vie dans la scène rapportée. Cette situation d'interdiscours entre les deux productions culturelles, le récit textuel de l'aspirant anglais et les estampes du lithographe anglo-brésilien, met en lumière de façon emblématique ce processus de construction du voir et de sa transposition postérieure en une forme discursive. Bien que cette mention à Briggs par Wilberforce consiste à conférer au récit un fondement de vérisimilitude, puisque la scène est déjà connue et représentée par le « celebrated Mr. Briggs », nous ne considérons pas ce lien entre les deux discours comme étant un partage des codes de représentation des deux auteurs, indépendamment des

¹¹⁶³ Voir Leslie Bethel, *The Abolition of The Brazilian Slave Trade, Britain, Brazil and The Slave Trade Question, 1807-1869*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, pp. 351-353.

¹¹⁶⁴ Eneida Maria Mercadante Sela, *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, ca. 1808-1850)*, op. cit., p. 102.

¹¹⁶⁵ Nous soulignons. Edward Wilberforce, « Preface », op. cit., s. p.

formes distinctes, comme une intention discursive intrinsèquement similaire¹¹⁶⁶. En fait, c'est plutôt le contraire, les scènes telles qu'elles sont décrites textuellement par Wilberforce nous semblent prendre racine en tant que formes de construction narrative dans la visualisation des estampes de Briggs, qui d'une certaine façon activent la mémoire de l'aspirant anglais du vécu de cet espace public lors du séjour brésilien. Cette lecture nous paraît plus plausible dans la mesure où il y a potentiellement un intervalle de temps entre l'expérience brésilienne (dont l'observation des groupes sociaux en interaction est l'un des éléments), et la rédaction du récit paru dans la version finale de l'œuvre, c'est-à-dire celle publiée à Londres. Cette lecture est appuyée par deux facteurs : la possibilité d'acquérir ces estampes et les garder pour un usage postérieur ainsi que les informations fournies dans la préface par Wilberforce. Celles-ci expriment le processus de rédaction de ses perceptions, considérées selon l'imaginaire de la littérature de voyage de la période comme l'expression de la « réalité tangible » de ce qui a été vu et vécu :

It is necessarily incomplete and fragmentary; the position of a midshipman being such as to prelude his possessing much knowledge of the places he visits. But, such as it is, it is all my own, with the exception of two or three passages, for which I have to thank a gentleman, whose name I do not publish, as the officials in the service to which he belongs are averse to any appearance in print on the part of their subordinates. [...]¹¹⁶⁷

Wilberforce indique clairement que certains passages, qu'il annonce comme mineurs, sont en fait des discours rapportés d'un autre officier. Celui-ci se voit privé de constituer son propre récit en raison de la contrainte imposée par ses supérieurs qui sont réticents à ce type de démarche. Or, ces considérations montrent bien qu'il y a forcément un choix mémoriel qui est encadré par une série des règles établies et d'autres culturellement implicites sur ce que l'on est censé voir et rapporter de ce que l'on a vu¹¹⁶⁸. Cela est d'autant plus vrai pour des membres d'une institution chargés de représenter l'image même de la Couronne britannique et de ses intérêts, telle que la Marine royale, principalement dans une période marquée par l'abolitionnisme. On pourrait étendre l'aveu de Wilberforce en ce qui concerne les discours rapportés par un autre officier à la description des estampes de Briggs qu'il est probablement en train de faire, mais il s'agit probablement d'une démarche inconsciente, structurée sur la confusion entre ce que l'on a effectivement vu et ce que l'on nous a fait voir¹¹⁶⁹. En effet, cette démarche est inconsciente, car elle se situe à ce moment où la réorganisation sociale du visuel et du voir se fonde sur la position du corps dans l'espace tangible, mais également subjectif. En d'autres termes, ce ne sont pas tant les aspects physiologiques qui ont trait à la vision, l'observation ou l'acte de regarder qui changent, mais plutôt les conditions dans lesquelles l'observation se fait¹¹⁷⁰. La position d'un membre d'une patrouille antiesclavagiste situe sa perception à partir d'un imaginaire marqué par les aspects économiques, sociaux, de

¹¹⁶⁶ « [...] ele próprio [Wilberforce] compartilhava dos mesmos códigos de representação, ainda que não expressos em imagens. Ou seja, a intenção de seu registro era semelhante à de Briggs. » L'auteure souligne. Eneida Maria Mercadante Sela, *ibidem*.

¹¹⁶⁷ Edward Wilberforce, « Preface », *op. cit.*, s. p.

¹¹⁶⁸ À l'instar de l'élaboration de la figure même du ressortissant britannique par l'idée de la politesse en tant que stratégie de maintien de la mainmise commerciale et politique sur certains territoires, comme il a été développé dans le chapitre III. Voir Paul Langford, *A polite and commercial people: England 1727-1783*, *op. cit.* Louise Guenther, *British Merchants in Nineteenth Century Brazil: Business, Culture and Identity in Bahia, 1808-1850*, *op. cit.*

¹¹⁶⁹ « there never was or will be a self-present beholder to whom a world is transparently evident. Instead, there are more or less powerful arrangements of forces out of which the capacities of an observer are possible. » Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*.

vision du monde et de hiérarchie culturelle qui s'impriment sur ce qui est vu à partir d'un assemblage d'événements censés correspondre à ce que l'on attend de l'observation d'une société esclavagiste. Ces aspects ne pourraient en aucun cas être partagés par Briggs en raison de sa position divergente dans l'espace subjectif vis-à-vis de la société esclavagiste de Rio de Janeiro.

Ensuite, il semble que notre clé de lecture de la mention de Briggs dans ce récit confirme cette fonction de la série de *The Brazilian Souvenir* comme justement le nom l'indique selon l'usage actuel du mot « souvenir » en langue anglaise, c'est-à-dire « quelque chose qui est donné ou gardé comme une forme de souvenir d'un lieu¹¹⁷¹ ». En revanche, si l'on projette les usages du terme dans la période analysée, entre les années 1840-1850, on vérifie un usage très proche de l'étymologie du mot français et même une entrée particulière qu'il convient de souligner : un type de livre, avec des illustrations, produit pour être offert comme un cadeau, une pratique très commune au début du XIX^e siècle¹¹⁷². Ces efforts de restitution étymologique du titre de la série d'estampes de Briggs ont pour but de nuancer l'idée d'une production visuelle fabriquée dans le cadre de « souvenir arts » pour être consommée par des « touristes anglais et américains ».

D'une part, la désignation d'un individu en déplacement comme un touriste se doit d'être observée dans le cadre circonscrit de la pratique culturelle très spécifique qu'est le tourisme. En tant que pratique culturelle, le tourisme est donc inscrit dans l'espace-temps et son développement suppose certains critères pour son analyse et son identification. Tout d'abord, et selon nos perspectives contemporaines, cette pratique est fondée sur le départ vers un espace différent de celui où l'on vit afin de vivre certaines expériences et réaliser des activités pendant une période limitée qui symbolisent une rupture avec nos activités routinières. Ensuite, dans un cadre plus général du tourisme, sans entrer dans les spécificités tout aussi contemporaines de cette pratique (le tourisme d'affaires, par exemple), faire du tourisme suppose que l'on se situe dans des circonstances en rapport aux activités de loisirs dans lesquelles la consommation des biens et des services vise à une expérience plaisante. Bien que le tourisme ne soit pas, dans la majorité des cas, encadré par une institution, il relève toutefois d'une attitude spécifique du sujet vis-à-vis de l'espace, de la culture ainsi que des réseaux de sociabilité rencontrés lors de ce déplacement. Il s'agit tout logiquement d'une pratique qui est variable selon la société, le groupe social et le contexte socio-historique analysés. En revanche, il est incontestable qu'être touriste est une expérience de la modernité qui émerge d'abord dans les sociétés européennes au tournant du XVIII^e siècle parmi les classes les plus hautes de la société¹¹⁷³, qui sera, plus tard au XIX^e siècle, élargie aux classes moyennes urbaines en raison du développement des moyens de transport et de la création des routines du travail et du repos. Celui-ci s'associe à l'idée même de temps de loisir. Cet essai de définition cherche à mettre en lumière la différence entre le tourisme et le voyage dans une période de différenciation dans les pratiques du déplacement. En d'autres termes, l'expérience du voyage en Occident, qui bien évidemment est une pratique très ancienne, est fondamentalement une action plutôt « individuelle », donc fondée sur des facteurs les plus divers¹¹⁷⁴, mais qui, avant la deuxième moitié du XIX^e siècle en Europe et au-delà des élites, est rarement pratiquée uniquement comme une activité

¹¹⁷¹ Nous traduisons. Cf. « Souvenir », *The Oxford English Dictionary*, [En ligne], 2021.

¹¹⁷² *Ibidem*, voir aussi « Keepsake », *ibid.*

¹¹⁷³ La culture du voyage en Occident est très changeante selon les périodes. À la deuxième moitié du XVIII^e siècle, s'instaure une pratique du voyage comme une dimension de formation, notamment pour les jeunes issus de classes sociales hautes, le Grand Tour des Britanniques en Europe du Sud est bon exemple ces changements de mentalités vis-à-vis du voyage. Daniel Roche, *Humeurs vagabondes*, *op. cit.*, *passim*

¹¹⁷⁴ Daniel Roche, *op. cit.*, p. 37.

de loisir. Cela fait qu'avant l'émergence du tourisme en tant que pratique socio-culturelle et avant sa popularisation menant inexorablement à sa massification de la pratique (le tourisme de masse), ces étapes se sont étendues entre le dernier quart du XIX^e siècle jusqu'à l'après Deuxième Guerre mondiale, le voyage est déconnecté des activités de travail¹¹⁷⁵.

D'autre part, l'indication d'une œuvre artistique/artisanale étant réalisée dans le cadre des *souvenir arts* (les arts « touristiques ») exige aussi une réflexion sur ce que ces concepts veulent signifier à partir des plusieurs dimensions qui leur sont sous-jacentes. En effet, la pratique des *souvenir arts* s'inscrit dans ce mouvement élargi de l'émergence et du développement du tourisme qui engendre plusieurs activités parallèles, notamment l'industrie du tourisme. Dans celle-ci, la branche des *souvenir arts* se constitue comme un espace transversal qui suppose les questions autour de la culture matérielle, des arts et des métiers, de même que la croissance accrue des moyens de reproduction techniques des images matérielles, les estampes et principalement les photographies, qui seront les supports très importants pour la création des cartes postales, l'un des objets essentiels de la culture visuelle touristique. C'est pourquoi l'analyse de ce type de production culturelle se développe également à partir d'une approche pluridisciplinaire qui touche principalement les études culturelles, l'anthropologie et l'histoire de l'art. En partant de ces idées, certains aspects sont à prendre en compte pour désigner un objet artistique en tant que *souvenir art*. Malgré les diverses approches de ce type de production artistique/artisanale, un consensus apparaît sur le fait d'une fabrication à large échelle et ayant très peu d'inventivité dans les formes et modèles de l'œuvre, la définition claire d'un public cible, généralement le touriste étranger, ainsi que la cristallisation de certaines images à propos de l'espace et de la culture représentés¹¹⁷⁶.

Ces derniers aspects autour de la production des *souvenir arts* sont *a priori* en accord avec les conditions de fabrication de l'estampe, notamment dans un contexte de marchandisation de ces œuvres visuelles. Toutefois, la prise en considération de la série *The Brazilian Souvenir* en tant que forme d'un *souvenir art* opère encore une fois une simplification avec une forte charge symbolique négative qui reste implicite dans cette affirmation. En effet, les théorisations autour de ce concept montrent une certaine contradiction dans leur assemblage : le mot *art* a une connotation positive alors que *souvenir* (dans le cadre des objets touristiques) est plutôt vu de façon négative, puisqu'il est en relation avec la massification de certaines pratiques et produits culturels¹¹⁷⁷. La reproduction des œuvres d'art est d'ailleurs, chez certains auteurs, considérée comme une référence directe aux « arts touristiques », comme des « arts de reproduction » ou des « arts commerciaux ». Les arts de reproduction seraient ceux qui imitent les standards formels et esthétiques d'autres formes artistiques, il va de soi que celles-ci sont les plus prisées en Europe, à but commercial¹¹⁷⁸. Or, encore une fois, ce qui est en jeu dans ces conceptualisations, particulièrement par rapport à la lithographie, c'est la révolution dans

¹¹⁷⁵ John Urry, *The Tourist Gaze*, London: Sage, 2002 [1^{re} éd. 1989], pp. 1-6. John Towner, « Approaches to tourism history », *Annals of Tourism Research*, vol. 15, n. 1, [En ligne], 1988, pp. 47-62.

¹¹⁷⁶ Pour une discussion ample sur les différentes théorisations autour des arts « touristiques » dans des contextes coloniaux, voir l'introduction de la thèse de doctorat d'Audrey Boucksom, *Arts "touristiques" en Afrique et consommateurs occidentaux, le cas de l'artisanat d'art au Niger*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris : Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 2009.

¹¹⁷⁷ Nelson H. Graburn, « Tourist art », *Introduction: Arts of Fourth World, Ethnic and Tourist Art: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley: Berkeley University Press, 1976, cité par Audrey Boucksom, *ibidem*, p. 5.

¹¹⁷⁸ Audrey Boucksom, *ibidem*, pp. 7-8.

la conception d'un art qui suppose l'invention de la reproduction technique d'œuvres à une large échelle.

Le problème avec ce type de définition quelque peu rigide sur les œuvres visuelles réalisées par le moyen de la technique lithographique, c'est toujours celui de projeter sur ces œuvres ainsi que sur ces pratiques artistiques, les enjeux actuels autour de la production artistique industrielle, commerciale, populaire, touristique, on en passe. Ce que l'on essaie de mettre en lumière avec cette réflexion, c'est que l'on ne peut pas fixer des cadres pour la fabrication de ces images selon la façon dont on les appréhende maintenant. On s'oppose donc à cette idée d'art touristique, ou *souvenir art* destiné à des touristes, car selon nous, il s'agit d'une projection de ce que Rio de Janeiro deviendra par la suite, c'est-à-dire un destin touristique majeur, à une période où il n'était pas du tout question d'y aller pour goûter aux plaisirs de la baie de Guanabara. En revanche, il s'agit bien de considérer ces estampes dans ce que l'on pourrait qualifier de « préhistoire » de Rio de Janeiro en tant qu'espace touristique¹¹⁷⁹. Cette idée de « proto-tourisme » à Rio de Janeiro est indissociable des dispositions prises d'abord par la Couronne portugaise et renforcée davantage par l'empereur d. Pedro II, durant le deuxième Empire (1840-1889), pour développer les activités de loisir dans la ville, mais à cette période, destinées logiquement à quelques groupes très restreints¹¹⁸⁰. Il s'agit d'un processus qui se déroule tout au long du XIX^e siècle, et se trouve face à un obstacle majeur pour sa matérialisation : la présence de l'esclavage. Autrement dit, être une ville esclavagiste empêche en quelque sorte, dans l'imaginaire abolitionniste qui marque la période dans le monde culturel atlantique, Rio de Janeiro de devenir intégralement une ville de loisir. Ce n'est donc qu'avec l'extinction de l'institution et les démarches entreprises par l'État brésilien, déjà une république, pour effacer les vestiges de l'esclavage du tissu urbain que Rio de Janeiro peut entamer son ascension vers son destin touristique¹¹⁸¹. Il est intéressant de remarquer que ce processus est à la fois un phénomène urbanistique et visuel, la réélaboration du paysage de Rio de Janeiro efface le « type » noir de cet espace¹¹⁸².

Il est évident que la fabrication des images qui mettent en représentation la ville tout au long du XIX^e siècle contribue à l'élaboration de sa visualité. Dans le cas des productions locales, il s'agit d'une démarche commune de la part des différents secteurs de l'Empire pour construire la visualité de la modernité brésilienne¹¹⁸³. Même s'il s'agit d'une démarche conjointe qui, comme nous l'avons démontré tout au long de cette thèse, ne concerne pas seulement les élites culturelles, c'est justement pour cette raison que ce projet se manifeste comme un carrefour des visions de la nation, menant à l'élaboration d'une visualité hétéroclite. Dans ce sens, il est certain que Briggs, en constatant la forte présence des voyageurs anglais et américains à Rio de Janeiro aux objectifs les plus divers, à laquelle s'ajoute sa propre expérience en tant que binational, essaie d'exploiter commercialement cette possibilité, en créant un produit (un *keepsake* ou un *souvenir*) selon les modèles des habitudes de consommation de ces sociétés, notamment les ouvrages illustrés à être offerts. Toutefois, ce serait trop limiter la collection en

¹¹⁷⁹ Voir Haroldo Leitão Camargo, *Uma pré-história do turismo no Brasil. Recreações aristocráticas e lazeres burgueses (1808-1850)*, São Paulo: Aleph, 2007.

¹¹⁸⁰ Ibidem.

¹¹⁸¹ Marcello de Barros Tomé Machado, *A modernidade no Rio de Janeiro: construção de um cenário para o turismo*, Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2008.

¹¹⁸² Voir à ce sujet le panorama de l'artiste brésilien Victor Meirelles (1893) réalisée pour être exposé dans les rotondes parisiennes à la fin du siècle, grâce au nouvel élan rapide pour les panoramas. Il n'y a aucune présence des populations noires dans les paysages. La nature devient la visualité majeure de Rio de Janeiro.

¹¹⁸³ Voir l'une des hypothèses d'Isabelle Perrotta pour la construction de l'image du destin touristique de Rio de Janeiro, *Desenhando um paraíso tropical – A construção do Rio de Janeiro como um destino turístico*, op. cit.

considérant qu'elle est uniquement réalisée pour exposer la société brésilienne, notamment la présence de l'esclavage tentaculaire aux yeux des Anglais. Quel intérêt aurait-il, en tant que citoyen brésilien, d'aller à contre-courant non seulement de l'initiative locale de donner une image d'une société moderne, mais aussi des tendances visuelles du monde atlantique autour des images de l'esclavage, notamment celles du soutien aux actions abolitionnistes ? Par ailleurs, il n'invente pas le thème à ce moment-là pour vendre son produit « Souvenir du Brésil » aux Anglais et aux Américains, il réadapte un projet commencé il y a au moins dix ans lors des débuts de la diffusion de la série. C'est justement-là tout l'intérêt de la série : qu'a-t-il voulu, avec la collaboration de Pedro Ludwig, montrer aux Anglais, mais aussi aux Brésiliens puisque l'édition est bilingue et commercialisée dans leur atelier et les imprimeries de la ville ? On considère que cette interrogation est plus pertinente que l'idée d'un *souvenir art* qui est, selon nous, une projection des tendances postérieures autour des images touristiques de Rio de Janeiro, dont les « proto-images » de Briggs sont les ancêtres.

CONCLUSION DU CHAPITRE

En revenant à l'étymologie du mot « souvenir » comme un type particulier d'album d'illustrations offert comme cadeau, tel qu'il a été évoqué auparavant, on met en avant notre hypothèse que la série *The Brazilian Souvenir* n'est pas un album, d'après l'usage de ce mot dans cette recherche ¹¹⁸⁴. Il s'agit en fait du même support matériel que celui des estampes de la série précédente, *Costumes Brasileiros* : des feuilles volantes qui sont organisées thématiquement autour d'un titre pour leur diffusion, mais non un album au sens éditorial du terme. Notre hypothèse est fondée sur l'analyse comparative menée sur les deux ensembles les plus complets (FBN et IMS). Le manque d'organisation similaire selon les divers éléments exposés dans ce chapitre nous mène à avancer l'absence d'une cohérence éditoriale stable. Ainsi, l'acquisition des estampes se faisait prioritairement pour le biais des feuilles volantes, confirmant encore une fois les tendances commerciales du marché de l'estampe à Rio de Janeiro. Comment expliquer donc le format de l'ensemble *The Brazilian Souvenir* (FBN) ? L'analyse matérielle proposée dans ce chapitre n'exclut aucune information péritextuelle. Ainsi, un aspect reste toujours superficiellement abordé, à travers une simple citation, la dédicace de Briggs à un certain Monsieur Ludovic, en employant le mot de « souvenir » dans un format relié des estampes.

Si cette question semble marginale et mineure pour l'approche thématique des estampes, il n'est pas de même lorsque l'on se propose, comme c'est notre cas, de mettre en lumière la contre-visualité de l'œuvre lithographique de Briggs. Cette contre-visualité ne s'exprime pas uniquement sur l'aspect thématique des estampes, mais également sur les aspects matériels à la disposition du lithographe. Le support de la feuille volante a un impact majeur sur la circulation de ces estampes qui finissent par servir d'illustrations aux récits des voyageurs, comme on l'a vu avec Fletcher et Kidder, mais aussi Ewbank. Ceux-ci consomment un nombre considérable d'estampes sur le marché de Rio de Janeiro, ce qui confère à ces livres illustrés un aspect mixte entre les formes plus *costumbristas* de *Ludwig & Briggs* et celles paysagistes de *Heaton & Rensburg*, ou encore les panoramas du français Nicolas Hushar Desmons. Cette reprise des feuilles volantes confère à ces œuvres étrangères une image en mosaïque de Rio de Janeiro, selon les différentes tendances exprimées par ces producteurs. La question de l'espace subjectif occupé par ces différents

¹¹⁸⁴ Voir la discussion menée au chapitre V.

producteurs d'estampes artistiques brésiliennes imprime sur l'image de la ville une subtilité thématique qui constitue donc sa visualité subjective.

Chapitre 8 – *The Brazilian Souvenir* : la modernité dans une ville esclavagiste dans l'Empire du Brésil

Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. [...] Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. [...] Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima gastar mais tempo em lá chegar do que devera¹¹⁸⁵.

La scène de l'esclave fugitive qui se fait capturer par le chasseur d'esclaves dans les rues de Rio de Janeiro introduit le dénouement de l'intrigue présente dans la nouvelle *Pai contra Mãe* (*Un père contre une mère*), de Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908). Publiée dix-huit ans après l'abolition de l'esclavage, elle fait partie du recueil intitulé *Relíquias da casa velha* (1906) (*Les Reliques de la vieille maison*), dont les nouvelles littéraires mettent en représentation les us et coutumes du vieux Brésil. Elles sont publiées notamment dans cette période de renouveau annoncé par l'avènement de la République, en mettant en évidence les vestiges de ce qui fut enterré dans les ruines même de l'Empire. Cependant, n'importe quel lecteur habitué à la satire sociale raffinée de Machado de Assis peut identifier le ton ironique de cette représentation poignante de l'esclavage urbain qui commence par la description de ce que fut l'institution pendant plus de trois cents ans dans l'histoire du pays :

Avec l'esclavage, des métiers et des accessoires ont disparu, comme cela est sans doute arrivé pour d'autres institutions sociales. Je ne citerai que quelques-uns de ces accessoires que parce qu'ils sont liés à un certain métier. L'un d'eux était le fer au cou, l'autre le fer au pied ; il y avait aussi le masque en fer-blanc. Ce masque faisait perdre aux esclaves le vice de l'ivrognerie, parce qu'il leur fermait la bouche. Il n'avait que trois trous, deux pour voir, un pour respirer, et il était fermé derrière la tête par un cadenas. Avec le vice de l'ivrognerie, ils perdaient la tentation de voler, car en général, c'est dans les sous de leur maître qu'ils puisaient de quoi étancher leur soif ; on avait du coup deux pêchés abolis, et la sobriété et l'honnêteté étaient assurées. Ce masque était grotesque, mais on ne peut pas toujours obtenir l'ordre social et humain en évitant le grotesque, voire la cruauté¹¹⁸⁶.

Cette description à la fois brutale et ironique de l'usage de la torture et des supplices pour le maintien de « l'ordre social et humain » rend compte du talent d'analyste social de Machado de Assis dans la transposition littéraire du thème de l'esclavage.

¹¹⁸⁵ Joaquim Maria Machado de Assis, « Pai contra a mãe », *Relíquias da casa velha*, 1906, disponible en ligne sur <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>.

¹¹⁸⁶ Joaquim Maria Machado de Assis, *Chasseur d'esclaves : un père contre une mère* ; traduit du portugais par Anne-Marie Quint, Paris, Chandeigne, 2006, pp. 11-12.

Principalement lorsque l'on retient que cette nouvelle apparaît dans une période appelée post-abolitionniste. Celle-ci est marquée par une démarche générale par des élites et des institutions étatiques d'effacement des traces laissées par la longue histoire de l'institution esclavagiste brésilienne. Cet aspect est d'autant plus important dans une œuvre qui se rapporte par son titre aux vestiges de ce passé. Ceux-ci sont par ailleurs associés au nom « reliques » qui se réfère à des objets de grande valeur économique et symbolique, donc appartenant à un champ sémantique positif. On interprète dans ces aspects la mise en lumière de Machado du fait que les choses ont effectivement très peu changé dans cette société. Une telle interprétation est d'ailleurs visible dans un autre texte essentiel pour la compréhension de l'ambivalence des élites brésiliennes vis-à-vis de l'esclavage et son résultat logique qui est le « problème noir » pour cette société dans la phase de post-abolition. Ce texte, la chronique *Bons dias!*, datée du 19 mai 1888, c'est-à-dire, six jours après la promulgation de la *lei Áurea* (la loi en or), est une synthèse perspicace et accablante non seulement de cette ambivalence commode des élites, mais également, selon nous, de la politique visuelle menée par l'Empire, notamment à partir du *Segundo Reinado* (1840-1889) :

No golpe do meio (*coupe do milieu*, mas eu prefiro falar a minha língua) levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que acompanhando as ideias pregadas por Cristo, há dezoito séculos restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; [...] Todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração. Caí na cadeira e não vi mais nada. De noite, recebi muitos cartões. Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo.¹¹⁸⁷

Le génie du narrateur chroniqueur met en lumière en quelques mots le fondement de la visualité impériale. Tous les éléments sont visibles dans ce bref paragraphe : la francophilie, l'esclavage et le portrait à l'huile. En revenant donc à notre période qui est celle dans laquelle l'esclavage ne suscite guère la honte et la nécessité de la prise de distance des élites par rapport à l'institution, le *topos* de l'Empire et de l'empereur¹¹⁸⁸ se construit sur deux positions¹¹⁸⁹. La première est celle des étrangers de passage qui décrivaient en détail l'accommodation au rituel exigé par le décorum monarchique, à savoir se présenter à d. Pedro II pour profiter des *mercês* de cet illustre monarque¹¹⁹⁰. Tous les voyageurs, avec peu d'exceptions, tissent ce récit de louanges de la personnalité impériale, malgré les dures critiques envers la société brésilienne exprimées par la description de l'anachronisme que l'esclavage imprime sur celle-ci, dont la présence inquiétante d'une forte population d'origine africaine dans les centres urbains les plus importants, Rio de Janeiro et Salvador ; mais aussi sur le provincialisme des élites culturelles¹¹⁹¹.

François-Auguste Biard (Lyon, 1799 – Samoï, 1882), reconnu en France pour le thème abolitionniste de son œuvre picturale, notamment l'imposant tableau commémoratif sur l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises présenté au Salon

¹¹⁸⁷ Joaquim Maria Machado de Assis, *Bons dias!*, publié par la *Gazeta de Notícias* du 5 avril 1888 au 29 août 1889. Disponible sur <http://www.dominiopublico.gov.br>.

¹¹⁸⁸ Lilia Moritz Schwarcz, *As Barbas do Imperador, D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, op. cit., pp. 53 ; 57. Voir le chapitre IV pour l'analyse de ces questions.

¹¹⁸⁹ Ana Maria Mauad, « Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado », in Luís Felipe de Alencastro, *História da vida privada no Brasil*, vol. 2, São Paulo, Companhia das Letras, 2004 [1^{re} éd. 1997].

¹¹⁹⁰ Lilia Moritz Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, *ibidem*.

¹¹⁹¹ Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui. O Narrador e a viagem*, São Paulo, Companhia da Letras, 1990. Pour une révision critique du travail de cette chercheuse, voir Andrea Catropa da Silva, *Itinerância crítica, o ensaísmo de Flora Süssekind*, thèse de doctorat, Littérature comparée, São Paulo, USP, 2013.

de 1849¹¹⁹², remplit tous ces modèles narratifs de la littérature viatique sur le Brésil dans son récit *Deux années au Brésil* (1862). Biard commence par la présentation généreuse de l'empereur :

[...] Enfin, je sortis de cette audience, enchanté d'une réception si éloignée de celle à laquelle je m'attendais. J'oubliais de dire que Sa Majesté, désirant voir quelques esquisses que j'avais apportées d'Europe, donna l'ordre immédiatement de me conduire au palais de la ville, et de me laisser choisir l'appartement qui conviendrait.

[...] S. M. l'empereur du Brésil reçoit indistinctement tout le monde avec bienveillance. Il est d'usage qu'on se présente à lui vêtu convenablement, mais nul costume n'est de rigueur ; j'ai vu souvent des gens habillés plus que simplement attendre leur tour [...] les pauvres eux-mêmes sont admis [au palais de *São Cristovão*]¹¹⁹³.

Il continue son récit par ce qu'il considère, en tant qu'artiste français, être sa contribution potentielle au milieu artistique rudimentaire de cette société, en souhaitant inscrire son nom dans les arts brésiliens à l'instar de Debret et de Taunay :

[...] Plusieurs personnages éminents par leur position et leur esprit supérieur avaient décidé qu'une Société des amis des arts était une nécessité pour Rio. [...] L'Académie n'obtient aucun résultat satisfaisant ; il y a en ce moment neuf professeurs et trois élèves. Le directeur des Beaux-Arts, homme de grand sens, très savant comme médecin, n'a peut-être pas toutes les qualités qu'il faudrait pour donner de l'entrain aux artistes. [...] J'avoue qu'après cette décision je ne peux me défendre d'une certaine émotion. J'attacherais mon nom à une nouvelle renaissance dans les arts au Brésil. Ce que Debray [sic] et Taunay avaient commencé sous le roi Jean VI, je pouvais l'achever¹¹⁹⁴.

En revanche, lorsqu'il sort de ces cercles impériaux, ses impressions développent le thème prédominant de l'esclavage urbain : « Arrivé à terre, pas de *pittoresque* : des Nègres, toujours des Nègres, criant, poussant ; point inattendu dans les costumes, des pantalons sales, des chemises sales, des pieds crottés¹¹⁹⁵ [...] ».

La deuxième tendance¹¹⁹⁶ autour de la fabrication de l'image de l'Empire et de l'empereur est celle fabriquée par les artistes officiels de la cour impériale, ceux qui évoluent dans le cadre de l'AIBA. Dans celle-ci, comme l'analyse déployée dans la première partie de cette recherche l'a montré, il s'agit de réélaborer les thèmes locaux à partir des « versions modérées et conservatrices des mouvements artistiques européens¹¹⁹⁷ ». Cette tendance est marquée par un certain caractère d'idéalisation des cultures et des arts européens qui prend une tournure politique et sociale dans le contexte des arts brésiliens, notamment comme un moyen de validation de la culture artistique nationale par les instances supranationales dans lesquelles les circuits sont contrôlés par les prescriptions européennes, principalement par les instances françaises. Il s'agit de

¹¹⁹² François-Auguste Biard, *L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises*, huile sur toile, 261 × 391 cm, 1849, Musée national du château de Versailles, version numérique disponible sur *Wikimédia Commons*.

¹¹⁹³ François-Auguste Biard, E. Riou (ill.), *Deux années au Brésil*, Paris, Librairie L. Hachette et Compagnie, 1862, p. 56.

¹¹⁹⁴ Nous soulignons. *Ibidem*, pp. 71-72.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁹⁶ Ana Maria Mauad, « Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado », *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁹⁷ Sonia Gomes Pereira se réfère aux styles et mouvements qui, dans les milieux européens, avaient déjà perdu de leur « avant-gardisme », ils étaient déjà absorbés par un cadre rigide d'acceptabilité du public élargi. « Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX », *op. cit.*, p. 92.

l'expression sur les arts et la culture de la « modernisation conservatrice¹¹⁹⁸ » par laquelle passe la société impériale : sans rupture conséquente avec les cadres sociaux, politiques et structurels par rapport à la société coloniale, principalement ceux qui se réfèrent à l'institution de l'esclavage et à la propriété agraire. Les arts académiques brésiliens en tant qu'instrument de la politique visuelle impériale représentent la « modernisation possible¹¹⁹⁹ » à l'intérieur des cadres qui structurent cette société ; les ruptures nécessaires sont envisagées sans porter atteinte à la cohésion sociale et à la culture impériale, fondée inexorablement sur le recours à la main-d'œuvre captive. Ce qui est d'ailleurs mis en avant par les liens intrinsèques entre les deux institutions : l'esclavage et l'Empire, la crise de l'esclavage mène logiquement à la fin de la période impériale.

Ces deux tendances observées comme un espace d'échange à propos d'un même thème, l'image de l'Empire du Brésil, réactualisent la métaphore du champ de bataille, dont la visualité émerge comme un concept opérationnel pour sa visualisation¹²⁰⁰. En d'autres termes, la visualité telle qu'elle était exprimée lors de ces premiers usages faisait référence à une vision de la totalité, comme une forme d'organisation de l'histoire soumise au droit de regard de certains plus à même de guider les autres¹²⁰¹. Cette idée de la visualité est fondée sur une structure discursive conservatrice et profondément contre-révolutionnaire, dans la mesure où seuls certains acteurs auraient la possibilité d'accéder à cette vision historique. Toutefois, la visualité selon cette conception ne fut jamais capable d'atteindre son but, étant donné que l'histoire en tant qu'espace discursif subjectif n'est jamais univoque. Au contraire, c'est un espace conflictuel ayant un mouvement incessant d'allers-retours entre un niveau de conscience individuel et un autre collectif, qui se manifeste matériellement par une dimension de représentation qui se veut à la fois socio-culturelle et politique¹²⁰².

En partant de ces apports conceptuels, la double tendance autour de l'image de l'Empire du Brésil, à travers ces modèles de représentations évoqués, l'un étranger et l'autre des élites artistiques, constituent tous les deux des facettes d'une visualité hégémonique¹²⁰³. Dans le cas de l'imagerie réalisée par des Européens, il s'agit de déployer un axe dont l'un des pôles félicite les structures héritées de la tradition étatique européenne, figurée par l'empereur, et transposée sur le sol américain, comme le garant de l'introduction de la civilisation sur ce territoire. L'autre pôle est celui de la condamnation d'une institution qui, même si elle fut également transposée sur ce

¹¹⁹⁸ José Maurício Domingues, « A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil », *op. cit.*, p. 462.

¹¹⁹⁹ Sonia Gomes Pereira, *ibidem*, p. 92. Roberto Schwarcz, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, São Paulo, Duas Cidades, 1981. p. 13-28.

¹²⁰⁰ Nicholas Mirzoeff révisé critiquement l'invention du terme *visuallité* par l'historien et écrivain conservateur écossais Thomas Carlyle (Ecclefechan, 1795- Londres, 1881) d'après les théories de la guerre moderne développées par le Prussien Carl Van Clausewitz (Magdebourg, 1780- Breslau (actuel Wrocław, Pologne, 1831). La guerre, par métonymie le champ de bataille, devrait se constituer comme un théâtre qui mettait en scène les différents espaces à conquérir, d'où la nécessité d'un grand nombre d'images matérielles d'appropriation des territoires. Toutefois, seuls les chefs, les grands des hiérarchies militaires auraient l'accès au tout, le soldat visualisait le champ de sa perspective individuelle et le commandant avait la prérogative de l'assemblage de ces perspectives. Carlyle étend le concept à tous les domaines de la vie sociale, pour qui cette vision de l'ensemble n'est à la portée que des héros (les « grands hommes ») qui possèdent la vision dominante sur l'Histoire. Ainsi, la visualité est une autorité naturelle sur l'histoire qui n'est l'apanage que de certains acteurs. Voir Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, pp. 124-125. Thomas Carlyle, *The French Revolution*, Londres, Chapman and Hall, 1896, vol. 3, p. 319, cité par Nicholas Mirzoeff, *ibidem*.

¹²⁰¹ Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. Ibidem*, pp. 22-25.

¹²⁰² *Ibidem*.

¹²⁰³ Voir l'introduction pour une définition de l'expression. Nicholas Mirzoeff, « On Visuality », *op. cit.*

territoire par des Européens, trouve dans l’imaginaire de la période une rupture avec ses anciens cadres, notamment dans le contexte de l’émergence et du développement des théories abolitionnistes dans le monde atlantique. C’est d’ailleurs la raison pour laquelle la figure de François Biard est allégorique de ce pôle de visibilité de type hégémonique représentée par l’imagerie étrangère, particulièrement en ce qui concerne les formes prises par les théories et les mouvements abolitionnistes du monde atlantique dans les années 1850, lorsqu’il séjourne au Brésil. Sans entrer dans les spécificités socioculturelles que supposent ces derniers aspects, l’artiste saisit l’opportunité de s’emparer de la vogue abolitionniste française des années 1840 en proposant un sujet qui réitère ladite vision du héros en réconciliant la France dans son rôle humanitaire et civilisationnel, ce qui lui a conféré l’image fautive et pourtant tenace de peintre abolitionniste¹²⁰⁴. En revanche, lorsqu’il s’agit du thème de l’esclavage dans son œuvre sur le Brésil, il passe sous silence la persistance de l’institution dans le territoire brésilien. Il propose en outre une représentation caricaturale des populations noires, qui montre l’amorce de l’imagerie péjorative du Noir avec certains traits qui vont se cristalliser par la suite (les yeux grands ouverts, les lèvres exagérées, la physionomie hébétée) (*fig. 64*). Ces caractérisations racistes deviennent emblématiques vers la fin du siècle dans la culture visuelle du monde atlantique. Une représentation bien loin du Noir humble devant le drapeau français, celui-ci figuré comme le symbole de la liberté. Le drapeau français devient donc représentatif de la vision du héros façonnée dans la composition comme étant le garant de la liberté qui est « attribuée » à ces populations noires françaises qui le reçoivent passivement et en position de gratitude envers l’État français (symbolisé par le drapeau) mais également envers les colons, tous figurés en habits blancs comme un énoncé de leur pureté, ce qui donne à la composition un contraste entre les couleurs foncées et claires, comme pour signifier visuellement les distinctions subjectives entre l’un et l’autre groupe social. (*fig. 65*).



Figure 64 – François Auguste Biard, V. Gauchard (lith.)
Négresses à Rio de Janeiro, 1862.

¹²⁰⁴ Ana Lúcia Araújo, « 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, [En ligne], 2016, pp. 6-7.



Figure 65 – François Auguste Biard, L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises en 1848, 1848.

L'autre facette de cette visualité hégémonique, en tant qu'« une image cohérente et intelligible de la modernité autour d'un pouvoir centralisé et/ou autocratique¹²⁰⁵ », est celle de l'Empire du Brésil lui-même, développée dans le cadre des beaux-arts brésiliens. Dans la période qui nous intéresse, spécifiquement la première décennie du *Segundo Reinado* (1840) et donc antérieure aux mesures plus concrètes qui mèneront progressivement à la crise du système esclavagiste, notamment l'interdiction effective de la traite transatlantique en 1850 ; l'Académie des beaux-arts investit dans une politique pédagogique de financement des bourses des artistes en Europe, où ils produisent l'image officielle de l'Empire. Celle-ci s'accorde aux canons de la peinture historique, ceux des palais aux motifs nobles tels que le portrait officiel, les paysages et le thème naturel qui est symbolisé principalement par la figure mythique de l'Indien héroïque. Il s'agit encore d'une période d'organisation de la formation et de structuration académique plus approfondie, comme on l'a amorcé avec l'analyse menée dans le chapitre III. On devra attendre les années 1860 pour voir l'apogée de cette politique visuelle dans les figures des artistes brésiliens tels que Vitor Meireles de Lima (Florianópolis, 1832 – Rio de Janeiro, 1903) et Pedro Américo (Areia, 1843 – Florence, 1905), le Portugais José M. de Medeiros (Faial, 1849 – Rio de Janeiro, 1925), entre autres. La tendance thématique porte sur l'idéalisation de l'Indigène qui apparaît paradoxalement comme l'incarnation de la vision du héros de l'histoire brésilienne :

¹²⁰⁵ Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look, op. cit.*, p. 24. Traduction de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth.

O romantismo brasileiro alcançou, portanto, grande penetração, tendo o indígena como símbolo. Na literatura e na pintura os índios idealizados nunca foram tão brancos; assim como o monarca e a cultura brasileira tornavam-se mais e mais tropicais. Afinal, essa era a melhor resposta para uma elite que se perguntava incessantemente sobre sua identidade, sobre sua verdadeira singularidade. Diante da rejeição do negro escravo e mesmo ao branco colonizador, o indígena restava como uma espécie de representante digne e legítimo. [...] Pátria sem ser nação, no Brasil os símbolos “surgiam” na mesma velocidade em se consolidava a imagem do Império. E assim, por meio do indianismo, realizava-se um velamento da colonização¹²⁰⁶.

La volonté de voiler le passé colonial, par le biais de l’effacement des deux figures structurantes : l’agent colonisateur portugais et le captif d’origine africaine, se construit également comme une vision hégémonique de l’histoire. On peut constater qu’à un moment donné dans les arts visuels brésiliens, vers la fin du siècle, on remplacera la figure de l’Indien romantique par celle idéalisée du *caipira*, l’homme de l’arrière-pays, métis certes, mais ayant une couleur de peau claire. Ainsi, malgré les formes diverses de ces deux visualités, conditionnées par leurs enjeux particuliers, notamment ceux d’ordre de genre artistique, elles représentent toutes les deux des visions hégémoniques et totalisantes de l’histoire. En revanche, la différence entre ces enjeux politiques instaure une certaine lutte conceptuelle et visuelle entre les deux, puisque la visualité étrangère sur le Brésil met justement l’accent sur ce que celle impériale brésilienne essaye d’occulter. En somme, les deux pôles de la visualité hégémonique sur la société brésilienne, avec ses injonctions propres au contexte d’origine de ses producteurs, construisent une image assez autoritaire et ordonnée de l’Empire brésilien : une image de l’« empire esclavagiste¹²⁰⁷ » et anachronique dont la seule figure, symbole de la « civilisation », est celle de l’empereur ; l’autre pôle est celui d’un empire américain dont le thème de la nature, par sa pureté et sa beauté, fait émerger un sentiment de sublime chez l’observateur qui le rend aveugle au problème de l’esclavage et de l’héritage honteux de la colonisation.

Il reste donc à s’interroger sur le versant indiqué par une contre-visualité, celle qui marque ce double mouvement d’aller-retour entre le collectif et l’individuel. En effet, la contre-visualité réclame un droit de regard et d’exister dans cet espace hégémonique créé par les formes de représentation des dimensions culturelles de l’Empire selon les intérêts politiques et sociaux de chaque groupe de producteurs. À cette étape de ce travail de recherche, il paraît logique que la culture visuelle populaire brésilienne, représentée par le marché de l’estampe à Rio de Janeiro, assume ce rôle de contre-visualité dans notre perspective. Il convient néanmoins de préciser que la contre-visualité n’est pas nécessairement progressiste et contraire aux valeurs structurantes d’une société donnée¹²⁰⁸, par exemple l’abolitionniste dans le contexte esclavagiste de l’Empire du Brésil. Comme on l’a évoqué brièvement avec la figure de Biard, l’abolitionnisme visuel, c’est-à-dire la réalisation d’images matérielles pour soutenir la cause abolitionniste, est tout aussi ambivalent selon la position sociale de son producteur vis-à-vis de l’implantation géographique de l’esclavage. La contre-visualité consiste en fait à aller justement à contre-courant de celle hégémonique. Or, dans une société où la culture

¹²⁰⁶ Lilia Moritz Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, op. cit., p. 149.

¹²⁰⁷ Tel que l’exprime l’écrivain français, Charles Expilly (Salon de Provence, 1814 – Tain l’Hermitage, 1886), dans son récit passionnel contre l’esclavage et le « Brésil esclavagiste », tout en employant une grande quantité d’esclaves dans sa maison et sa manufacture d’allumettes lors de son séjour et tentative de « faire l’Amérique » à Rio de Janeiro entre les années 1850 et 1860. Charles Expilly, *Le Brésil tel qu’il est*, Paris, Arnauld de Vresse libraire-éditeur, 1862, pp. 322-326.

¹²⁰⁸ Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit.

visuelle officielle et institutionnelle se construit sur l'invisibilisation de l'élément africain, qui est pourtant majoritaire dans la formation populationnelle de cette société, toute représentation qui a pour thématique principale le personnage noir s'élabore dans l'espace d'une contre-visualité. Dans cette perspective, l'interrogation que l'on se pose dans ce chapitre final est finalement celle concernant la structure de cette contre-visualité, représentée principalement par l'œuvre lithographique de Frederico Briggs.

En reprenant donc les raisons évoquées en introduction sur le choix par l'œuvre de Briggs, il convient d'abord de mettre en évidence que le partage des thèmes avec l'imagerie d'origine étrangère a fait que son origine brésilienne est souvent opaque dans les études qui se proposent de se pencher sur la visualité de l'esclavage au Brésil. En aucun cas, les raisons qui mènent Briggs à développer un œuvre *costumbrista* dédiée aux types sociaux urbains de l'Empire du Brésil partent des mêmes objectifs énonciatifs que ceux étrangers. À cela s'ajoute le manque d'égard dans la plupart des analyses iconographiques/visuelles brésiennes pour la dimension temporelle. Autrement dit, représenter l'esclave urbain dans les années 1830 et celles de 1860 n'a pas d'équivalent ni dans le contexte sociopolitique brésilien ni dans celui atlantique, malgré le partage des modèles et des formes de compositions. Le fondement politique qui est sous-jacent au concept de visualité demande une focalisation sur les aspects discursifs de ces images ou en tout cas de leur transformation dans l'espace-temps.

Ce chapitre se concentre donc sur cet aspect, que nous appelons l'analyse visuelle, dédié à la construction de la visualité de l'esclavage urbain dans l'œuvre lithographique de Briggs. En revanche, on comprend par visualité de l'esclavage urbain la dimension de ce que Briggs voulait probablement donner à son œuvre au moment même où il l'a créé, fabriqué et commercialisé plutôt que les couches successives ajoutées à ces œuvres lors de nombreuses interprétations qui leur sont imputées. Ces couches sont la conséquence de la survivance de ces images dans la culture visuelle brésilienne. On fait le choix de positionner ces estampes dans le contexte de leur fabrication en les considérant comme des discours visuels sur la présence des individus d'origine africaine dans une société urbaine esclavagiste. C'est pourquoi notre perspective se fonde plutôt sur l'analyse de l'interdiscours visuel entre les représentations des classes des travailleurs urbains en Europe, qui par ailleurs comme l'on a évoqué sont bien antérieures à l'industrialisation et la modernisation de ces sociétés ; et les représentations des classes de travailleurs noirs citadins aux Amériques, en particulier au Brésil, quel que soit leur statut, mais dans un contexte de fort recours à la main-d'œuvre captive.

La perspective qui se présente donc comme la plus enrichissante pour l'étude de cette potentialité des rues à partir de leur visualité iconographique est celle de la représentation de la modernisation des espaces urbains qui, d'une façon générale, élabore un discours sur le processus de modernisation d'une société. Le point de vue déployé dans ce chapitre s'approche davantage de ce que Kari Soriano Salkjelsvik et Andrea Castro voient dans la figure littéraire du porteur d'eau à Ciudad de Mexico au XIX^e siècle¹²⁰⁹. Le contexte auquel se réfère cette analyse est relativement différent, il s'agit dans l'analyse du porteur d'eau mexicain d'un travailleur urbain libre. Toutefois, l'abolition de l'esclavage au Mexique en 1829 fait que les relations sociales sont encore empreintes des réseaux développés lors la période esclavagiste, ce que l'on n'abordera pas ici. Les points de contact entre les pratiques culturelles brésiennes et mexicaines sont mobilisés à partir de la compréhension de la spécialisation du travail dans les deux espaces urbains en tant que symptôme du processus de modernisation de ces sociétés qui tentent de se détacher de formes considérées comme archaïques exprimées par l'imaginaire et

¹²⁰⁹ Kari Soriano Salkjelsvik ; Andrea Castro, « Los cargadores de agua. La figura literaria del aguador de Ciudad de México en el siglo XIX », *op. cit.*

l'héritage socioculturel colonial. Cette démarche de spécialisation du travail et de modernisation des espaces publics urbains conduit à discipliner les populations urbaines, notamment par le biais des forces de l'ordre. À l'instar de ce que l'on a développé auparavant, la garde impériale à Rio de Janeiro ainsi que toutes les mesures de fiscalisation municipale du travail dans le système de *ganho* participent à cette mesure de contrôle et de discipline d'un nombre croissant de travailleurs noirs, dont l'écrasante majorité est composée de captifs. Dans une perspective culturelle, ces aspects sont conçus à partir de l'imaginaire d'une main-d'œuvre disciplinée et productive ce qui constitue un modèle de vertu d'une société moderne et « civilisée ».

Ces questions ne sont pas *a priori* distinctes de qui est évoquée dans la citation de Marcus Wood en ce qui touche le fait de « contenir et contrôler l'émergence des classes urbaines de travailleurs en Europe¹²¹⁰ ». C'est donc à ce propos qu'une compréhension plus aiguë du parcours de Briggs permet d'appréhender les divers niveaux subjectifs qui structurent son œuvre lithographique au-delà d'une certaine essentialisation de cette œuvre, c'est-à-dire qu'il fabriquerait des estampes ayant pour thème le travail de l'esclave citadin *para inglês ver*, en reprenant la célèbre expression du portugais créée à cette période : « afin que les Anglais le voient », comme nous l'avons exposé dans le chapitre antérieur. Autrement dit, lorsqu'on connaît la place que tient Briggs dans la société de Rio de Janeiro, pour mineure qu'elle soit du point de vue esthétique et artistique, on comprend que sa démarche de créer une imagerie ayant pour thème l'esclavage et l'esclave va à contre-courant de la politique visuelle de l'Empire, dont l'Académie des beaux-arts construit une autre facette de la visualité hégémonique. Cette action prend donc une charge symbolique qu'il convient de mettre en lumière. La question qui émerge est celle de savoir, si Briggs ne fait pas disparaître l'esclave, ce qui est suggéré dans les constructions imaginaires de la culture brésilienne à cette époque, comment le représente-t-il ?

Il va de soi que cette interrogation se développe sur l'idée que Briggs est un sujet qui se forme et grandit dans le contexte de cette génération intellectuelle de 1830, mais qui prend parti en tant que représentant relevant des arts populaires et graphiques. Cela signifie qu'il est engagé dans la modernisation de la culture brésilienne et l'élaboration d'une perspective subjective de ce qui structure cette société, d'où l'hypothèse selon laquelle il propose une visualité des populations brésiennes qui sont majoritairement décrites comme urbaines. Dans son œuvre, la mobilité sociale des populations dans un espace représenté comme urbain construit l'image même de la ville par le biais de ses réseaux de sociabilité. Ce qui est d'ailleurs similaire à ce qu'il réalise en Angleterre avec son panorama. Ainsi, une interrogation est sous-jacente à la première, quelle est l'image de la ville dans ses estampes ? Pourrions-nous dire avec certitude qu'il s'agit de Rio de Janeiro lorsqu'il est question des scènes de rue ? Ces deux interrogations guident notre lecture et interprétation sur l'élaboration de la visualité de l'œuvre de Briggs. Notre geste interprétatif est ancré dans l'idée de modernité, mais de quelle modernité s'agit-il ?

8.1 La visualité de l'esclavage urbain d'après Frederico Briggs : la mobilité de l'esclave et le système de *ganho*

L'extrait de la nouvelle de Machado de Assis qui ouvre ce chapitre indique le moment où Arminda, une femme enceinte qui fuit son statut d'esclave, se retient de demander de l'aide aux passants lorsque le chasseur Cândido Neves s'attaque à elle dans

¹²¹⁰ Marcus Wood, *Black Milk... op. cit.*, p. 298.

les rues de Rio de Janeiro afin de la restituer à son maître et obtenir ainsi son paiement. Ce passage traite d'une facette en lien avec l'une des questions les plus épineuses dans l'historiographie de l'esclavage urbain au Brésil celle de la plus grande mobilité spatiale de l'esclave citadin. Celle-ci est la conséquence directe non seulement du rôle joué par le captif dans le fonctionnement quotidien de la ville, mais également de l'amplitude du recours à la main-d'œuvre asservie dans le domaine du *ganho*, tel qu'on l'a exploité dans les chapitres antérieurs. Ainsi, et de façon générale, ces deux éléments : la mobilité spatiale et le système du *ganho* sont en quelque sorte les bases structurelles de l'institution de l'esclavage implantée dans un espace urbain. Ces particularités de l'esclavage urbain ont en quelque sorte rendu possible la création d'un mythe lié à la « douceur » des formes urbaines de l'esclavage par rapport à celui des plantations¹²¹¹. Cette vision largement dépassée du phénomène urbain de l'esclavage était fondée particulièrement sur l'idée d'une plus grande « liberté » du captif citadin que par la possibilité de transiter par les rues de la ville en exerçant son activité en tant qu'esclave gagne-denier, il pouvait obtenir une somme (*pecúlio*) qui lui permettait d'acheter sa manumission plus facilement qu'un esclave de plantation¹²¹². En effet, la mobilité spatiale pouvait vite devenir une mobilité sociale en raison des particularités du système du *ganho*.

La perspective dans les études de l'esclavage urbain déployée actuellement a dépassé cette tendance majoritaire d'instituer une comparaison asymétrique entre les diverses formes d'esclavage dans les espaces américains. Dans l'historiographie brésilienne, ces changements d'approches ont été possibles grâce à de nombreuses études portant sur les aspects les plus variés et spécifiques de l'esclavage urbain à Rio de Janeiro et à Salvador¹²¹³, menées parallèlement au renouveau de l'analyse comparatiste de l'institution dans le monde atlantique à partir de l'objectif conjoint de constituer une histoire globale de l'esclavage atlantique¹²¹⁴. Le constat qui nous intéresse davantage en vue de nos objectifs, c'est la compréhension aiguë qu'une plus grande aisance de la mobilité spatiale de l'esclave citadin a engendré le besoin de nouvelles formes de contrôle social pour le maintien de l'ordre esclavagiste sur le territoire urbain. En ce sens, des études pionnières¹²¹⁵ ont mis en évidence le rôle de l'État comme remplaçant de la figure du commandant (*feitor*) des plantations. Cette compréhension du rôle joué par l'État dans la médiation entre les instances du captif et du maître dans le territoire urbain permet la mise en lumière du caractère explosif des centres urbains esclavagistes. En d'autres

¹²¹¹ Cette conception est développée d'abord dans les œuvres de Fernando Ortiz, « Hampa afro-cubana : Los negros esclavos. Estudios sociológico y de derecho publico », *Revista Bimestre Cubana*, La Havane, 1916 ; de Gilberto Freyre, *Sobrados e Mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, Rio de Janeiro : Editora Record, 2002 (1^{re} éd. 1936) est réitérée par la suite dans nombre d'œuvres sur l'esclavage, notamment d'après une perspective économique très calquée sur l'étude exclusive des grandes propriétés agricoles. L'idée de la légèreté de l'esclavage urbain dans les deux plus grands centres urbains esclavagistes du monde atlantique à cette période résonne en quelque sorte avec celle de la moindre violence de l'esclavage dans les sociétés latino-américaines par rapport aux États-Unis, notamment chez Frank Tannenbaum, *Slave and Citizen*, Boston : Beacon Press, 1992 (1^{re} éd. 1946). Pour une discussion sur cette question, voir Alejandro de la Fuente, « From Slaves to Citizens? Tannenbaum and the Debates on Slavery, Emancipation, and Race Relations in Latin America », *International Labor and Working-Class History*, n. 77, Jstor, 2010, pp. 154-173.

¹²¹² Leila Mezan Algranti, *O feitor ausente. Estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro 1808-1821*, op. cit. Luiz Carlos Soares, « Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX », op. cit. Marilene Rosa Nogueira da Silva, *Negro na rua, a nova face da escravidão*, op. cit.

¹²¹³ Pour une étude complète sur l'esclavage urbain à Rio de Janeiro, voir Ynaê Lopes dos Santos, *Irmãos do Atlântico*, op. cit.

¹²¹⁴ Rafael de Bivar Marquese, « A história global da escravidão atlântica. Balanços e perspectivas », *Esboços* (Dossier Virada global: tensões, limites e desafios), vol. 26, n. 41, Florianópolis, 2019, pp. 14-41.

¹²¹⁵ Leila Mezan Algranti, *ibidem*.

termes, plusieurs facteurs expriment les conflits latents et manifestes dans les villes brésiliennes, comme on l'a évoqué à plusieurs reprises tout au long de cette thèse. Il convient de récupérer ici l'élément particulier à Rio de Janeiro qui est celui de la transformation culturelle de la ville coloniale en capitale de l'Empire portugais, et par la suite celle de l'Empire du Brésil. Il y a donc une démarche « civilisationnelle » selon l'imaginaire de l'époque qui vise à éduquer ces populations urbaines, principalement noires et captives¹²¹⁶. Dans cette démarche de modernisation et de « métropolisation » de Rio de Janeiro, les réseaux de sociabilité de la capitale de l'Empire brésilien héritent des formes développées dans la période *joanina* (1808-1821). Ainsi, les actions menant au contrôle de la mobilité spatiale du captif ainsi que les réglementations du système de *ganho*, qui comme vu auparavant dépasse le seul statut d'esclave et concerne également les populations noires libres/affranchies¹²¹⁷, constituent les démarches subjectives à propos de la place symbolique assignée au sujet d'origine africaine dans cette société et culture. Cet aspect est primordial pour l'appréhension des formes de la culture visuelle brésilienne et sur le Brésil à cette période.

8.1.1 La visualité iconographique du contrôle de la mobilité spatiale de l'esclave à partir de la théâtralisation du châtement public

Le terme de mobilité en soi et pris de façon individuelle peut définir une multitude de contextes selon les différentes disciplines auxquelles il prend part comme concept¹²¹⁸. L'ajout de l'adjectif *spatiale*, « la mobilité spatiale », mène à une première spécification qui se réfère aux mouvements des objets et des personnes dans un espace géographique. Mais encore une fois, la mobilité spatiale encadre différentes attitudes à l'intérieur de cet espace donné¹²¹⁹. Il convient donc de définir précisément à quoi se réfère l'expression lorsqu'il s'agit de l'employer dans le cas de l'esclavage urbain. Ainsi, la mobilité spatiale est le mouvement cyclique, c'est-à-dire, répété dans les temps, à l'intérieur d'un espace contigu ou restreint (le territoire d'une ville) accompli par un sujet qui a le statut particulier d'esclave, propriété d'autrui qui décide du cadre de son existence, y compris de ses déplacements. Il s'agit donc d'une mobilité locale, marquée par une temporalité courte rythmée par les gestes du quotidien¹²²⁰. Cet essai de définition d'un terme, dont l'usage dans les sciences humaines et sociales apparaît comme « émietté », c'est-à-dire, flou et recouvrant un nombre de phénomènes différents et épars¹²²¹, est important dans le cadre de l'esclavage urbain pour la compréhension de ce qui lui est sous-jacent et implicite. En d'autres termes, d'abord la capacité de mobilité spatiale locale du captif est conditionnée par le vouloir de son propriétaire. Ensuite, dans le système global des mobilités¹²²², celle locale du captif urbain ne signifie pas la seule

¹²¹⁶ Kirsten Schultz, *Tropical Versailles*, *op. cit.* Ynaê Lopes dos Santos, « Global porque escravista », *op. cit.*, p. 13.

¹²¹⁷ João José Reis, *Ganhadores*, *op. cit.*

¹²¹⁸ Vincent Kaufmann, *Les Paradoxes de la modernité : bouger et s'enraciner*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

¹²¹⁹ Florence Huguenin-Richard, « Les différentes formes de mobilité. De l'adjectif au concept : que cache ce terme de mobilité ? » ; « Mobilité urbaine : de l'automobilisme à l'éco-mobilité. Un long chemin », in Vincent Moriniaux, *Mobilités*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 110.

¹²²⁰ *Ibidem*, pp. 110-111.

¹²²¹ Vincent Kaufmann, *op. cit.*

¹²²² Jean-Jacques Bavoux, Francis Beaucire, Laurent Chapelon et Pierre Zembri, *Géographie des transports*, Paris, Armand Collin, 2005, cité par Florence Huguenin-Richard, *op. cit.*, p. 112.

mobilité spatiale de ce sujet, principalement si celui-ci est Africain¹²²³. Enfin, la mobilité spatiale locale du captif citadin s'inscrit dans l'expression d'un besoin, qui est généralement de l'ordre économique. Dans cette perspective, la mobilité du captif est plutôt le moyen par lequel les échanges économiques et l'accès aux ressources se font sur ce territoire. On pourrait éventuellement mettre en avant que ce type de mobilité spatiale locale concerne également les ressources symboliques pour l'accomplissement de la vie sociale du sujet. Cet aspect n'étant pas foncièrement interdit au captif urbain, mais plutôt fortement surveillé. Or, si l'on retient tous ces aspects qui structurent la mobilité spatiale locale, on constatera que l'argument selon lequel l'esclave citadin jouirait de plus de « liberté » contredit les cadres de sa mobilité, puisqu'il n'est pas en pleine possession du droit de se déplacer dans l'espace selon son propre gré, par exemple quitter ce territoire urbain pour un autre. Mais, on verra également que d'autres formes de restrictions plus subtiles à la mobilité spatiale locale du captif finissent par limiter ce mouvement à des cadres très stricts.

À partir de ces considérations, l'extrait de la nouvelle de Machado de Assis développe sous une forme littéraire ce qu'il y a d'implicite par rapport à la mobilité du captif citadin dans l'espace public d'une ville esclavagiste, c'est le contrôle social non seulement par les autorités municipales, mais également la connivence de citoyens avec le maintien (brutal et violent) de l'ordre esclavagiste urbain. Le narrateur l'exprime d'une façon subtile à travers la compréhension qu'a le personnage féminin esclavagisé de sa place sociale extrêmement vulnérable. En effet, Arminda hésite à crier, car elle comprend que personne ne viendra à son aide et cela même si le chasseur d'esclaves n'était pas lui-même un représentant des forces de l'ordre. La capture des esclaves est l'un des métiers très en vogue dans une ville dont les forces de l'ordre sont numériquement inférieures à la population esclave. Ce que ce passage met également en lumière, c'est la vigilance généralisée, y compris subjective, des individus noirs, notamment captifs qui circulent dans l'espace public de Rio de Janeiro¹²²⁴. La fuite des captifs fut toujours l'une des formes de résistance majeures dans le cadre de l'esclavage, y compris urbain. Toutefois, la forte répression urbaine fait que l'esclave, lorsqu'il décide de s'enfuir, doit soit quitter la ville pour échapper plus durablement à son statut¹²²⁵, soit être constamment en déplacement d'un lieu à autre de la ville. Cela devient nécessaire pour fuir aux dénonciations. En somme, être esclave dans l'espace urbain signifie être sous constante vigilance, domination et répression au-delà des seules forces de l'ordre¹²²⁶.

Cette transposition littéraire de la mobilité conditionnelle de l'esclave dans l'espace urbain va à contresens de son apparente liberté de déplacement dans d'autres formes esthétiques. En effet, à l'instar des théories qui portaient sur la prétendue plus grande liberté de mobilité spatiale et donc sociale de l'esclave citadin, l'imagerie de l'esclavage urbain laisse supposer également cet état de fait. Les scènes de groupe de la série *The Brazilian Souvenir* mettent par exemple en avant une occupation de l'espace urbain qui est rarement associée au contrôle strict des forces de l'ordre et de ses

¹²²³ Dans les études de la diaspora africaine aux Amériques pendant les périodes esclavagistes, l'Africain est d'abord contraint à une mobilité spatiale de type linéaire, la déportation dans le cadre de la traite atlantique, qui engendre un nombre de conséquences (une mobilité sociale par son changement de statut), des réélaborations identitaires, entre autres questions liées à cette mobilité qui ne seront pas abordées dans cette recherche.

¹²²⁴ Ynaê Lopes dos Santos, *Irmãs do Atlântico*, op. cit., p. 246.

¹²²⁵ Ce qui est démontré par le nombre des quilombos (les communautés marron) dans les forêts et les espaces naturels environnants de Rio de Janeiro.

¹²²⁶ Voir sur les *quilombos* urbains, Flávio dos Santos Gomes, « Histórias de quilombolas – mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro – Século XIX », in João José Reis et Flávio dos Santos Gomes, *Liberdade por um fio. História dos quilombos no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 263-290.

représentants, notamment les chasseurs d'esclaves attirés par la municipalité de Rio de Janeiro. Chez certains producteurs étrangers, notamment Debret, l'*Estado-feitor*¹²²⁷ (l'État-contremaître) apparaît symboliquement au moyen de la présence d'un membre de la Garde impériale. La présence du garde de la cour est implicite dans l'image, dans un coin perdu parmi les populations noires, il observe la scène sans trop s'y mêler. Chez les producteurs étrangers, le contrôle social de l'occupation urbaine de ces populations apparaît plutôt à travers un modèle de représentation relativement récent à l'intérieur de l'imagerie de l'esclavage qui est le châtiment de l'esclave fautif¹²²⁸. Dans l'imagerie spécifique au Brésil, ce thème est abordé souvent par le biais d'une même structure de la composition : le captif se fait supplicier en place publique par un bourreau qui est, dans la majorité des cas, représenté par un homme noir. Il s'agit généralement de la punition au fouet, le captif est attaché au pilori et la scène met en avant les étapes du supplice dans une forme narrative épisodique manifestée par la présence d'objets de punition étalés à la vue des spectateurs. Dans les compositions, il y a souvent plus d'un supplicié pour effectivement rendre compte de la temporalité de la scène : l'un qui attend son tour, le captif qui reçoit la punition et un autre dont le corps torturé est exposé explicitement¹²²⁹.

La prédominance du thème du châtiment et de la torture en place publique du captif citoyen peut susciter de nombreuses lectures et interprétations, notamment si l'on pense aux fonctions multiples de ces images dans la culture visuelle du monde atlantique. La lecture que nous déployons ici touche l'aspect discursif sous-jacent à la représentation visuelle du maintien de l'ordre esclavagiste sur l'espace urbain. En d'autres mots, il y a dans ces images de châtiment une appropriation double du corps du captif. D'une part, il s'agit d'une appropriation matérielle par rapport au cadre institutionnel de l'esclavage qui envisage l'individu asservi comme un corps/objet investi économiquement par le propriétaire¹²³⁰. D'autre part, il est question dans la facette visuelle des images matérielles d'une appropriation d'ordre symbolique du corps supplicié du captif, qui nous intéresse davantage dans cette recherche. Ce deuxième aspect est d'autant plus pertinent pour l'analyse du thème du châtiment en tant qu'énoncé dans la mesure où ces étrangers développent le thème du châtiment de l'esclave dans une période qui implique un changement profond dans les mentalités européennes à propos du châtiment et de la punition physique.

En ce sens, les modifications pénales relatives à la punition des condamnés portaient à voir la disparition graduelle des supplices et des châtiments physiques en lieu public en Europe entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle. Selon cette tendance, cette disparition serait à la source du développement d'une certaine pudeur dans l'exhibition publique des supplices et des châtiments physiques¹²³¹. Cette pudeur, en rapport avec l'émergence d'une nouvelle visibilité sociale de la discipline et de la

¹²²⁷ Ynaê Lopes dos Santos, , *Irmãos do Atlântico*, op. cit., p. 278.

¹²²⁸ Le thème visuel de la violence du système esclavagiste s'intensifie à la fin du XVIII^e siècle, notamment dans un contexte de propagande abolitionniste. La première œuvre à développer de façon ouverte ce sujet est le récit de John Gabriel Stedman, *The Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam* (1796), dont les illustrations (quelques-unes sont réalisées par William Blake) développent explicitement le thème du châtiment. Voir Marcus Wood, *Slavery, Empathy and Pornography*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

¹²²⁹ Voir notre analyse comparative de ce modèle dans l'œuvre de Marcel Verdier (*Le Châtiment des quatre piquets aux colonies*, 1843) et Debret (*L'Exécution de la punition du fouet*, 1835), Carla C. Francisco, « Corps punis, mémoires meurtries : une mise en récit visuel de l'imagerie de l'esclavage atlantique », op. cit., pp. 178-181.

¹²³⁰ Andrei Koerner, « Punição, disciplina e pensamento penal no Brasil do século XIX », *Lua Nova*, n. 68, [En ligne], 2004, p. 227.

¹²³¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 14.

répression pénale, contribue au remplacement successif de la sanction physique pour une dimension plus mentale. En d'autres termes, Foucault propose qu'avec la disparition des supplices, c'est également la prise punitive sur les corps qui change. Le nouveau système pénal qui s'amorce dans cette période considère que le corps libre est un corps jouissant de tous les droits. « Le châtement est passé d'un art des sensations insupportables à une économie des droits suspendus¹²³². »

Or, ce changement de perspective concernant le châtement public qui émerge graduellement en Europe se heurte dans le cas des sociétés esclavagistes américaines à l'idée même du corps de l'esclave comme le point d'ancrage d'un ensemble de stratégies de soumission productive des Africains et de leurs descendants au sein de ces sociétés¹²³³. Dans le cas de Rio de Janeiro, on voit justement le contraire, c'est-à-dire une augmentation des mécanismes de prise de contrôle sur le corps de l'esclave marqués par un nombre de réformes pénales développées par les autorités municipales qui versent pour la plupart dans le contrôle des populations captives dans l'espace public¹²³⁴. Du point de vue des mentalités, ces réformes sont dans le sillage de la Révolution haïtienne et la peur qu'elle suscita non seulement chez les élites, mais sur l'ensemble minoritaire (du point de vue numérique) des citoyens identifiés comme blancs dans ces espaces coloniaux. En effet, la population libre, hors celle noire, vit dans une peur profonde d'une révolte et des réactions violentes de l'écrasante majorité noire et captive de cette ville, ce qui symbolise en outre une criminalisation plus développée de diverses pratiques culturelles afro-brésiliennes¹²³⁵.

Dans le versant visuel, le développement du modèle du « spectacle punitif » du captif citadin met en scène son corps supplicié et torturé en tant que terrain de déploiement des tactiques politiques de contrôle social dans ces sociétés esclavagistes. En effet, le corps du captif est envisagé comme le symbole visible des rapports de pouvoir instauré dans l'horizon de l'esclavage. À ce titre, la description textuelle de Debret pour son estampe de *L'Exécution de la peine au fouet* est représentative de l'énoncé discursif qui est sous-jacent à cette mise en spectacle de la punition :

Bien que le Brésil soit assurément la partie du nouveau monde dans laquelle on traite le Nègre avec le plus d'humanité, la nécessité d'y maintenir dans le devoir une nombreuse population d'esclaves a forcé la législation portugaise d'indiquer dans son Code pénal la punition du fouet, applicable à tout esclave nègre coupable d'une faute grave envers son maître [...] Aussi, presque tous les jours, entre 9 et 10 heures du matin, voit-on sortir la chaîne des Nègres à corriger, attachés deux à deux par le bras, conduits sous l'escorte de la garde de la police jusqu'au lieu désigné pour l'exécution ; car il y a des poteaux de correction plantés dans toutes les places les plus fréquentées de la ville, pour y faire alterner cet exemple de punition, après lequel les fustigés sont reconduits à la prison.

À partir de la phrase de l'artiste français qui indique la nécessité de maintenir cette population asservie sous contrôle, on peut constater que le « corps noir » lors de ces tortures publiques devient un « corps politique » sur lequel les rapports de force dans ces sociétés s'instaurent. Ainsi, le captif est donc puni et supplicié dans un « spectacle » public dont la scène devient une manifestation visible des droits du maître sur le corps de l'esclave¹²³⁶. En ce qui touche particulièrement la mise en image du châtement, le corps

¹²³² Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹²³³ Andrei Koerner, *ibidem*, p. 205.

¹²³⁴ Andrei Koerner, *ibidem*. Ynaê Lopes dos Santos, *Irmãos do Atlântico*, *op. cit.*, p. 278.

¹²³⁵ Leila Mezan Algranti, « Criminalidade escrava e controle social no Rio de Janeiro (1808-1821) », *op. cit.*, p. 48.

¹²³⁶ Michel Foucault, *ibidem*, pp. 34-37.

supplicié et torturé de l'esclave, montré si crûment, expose un certain voyeurisme qui se développe dans la culture visuelle du monde atlantique à cette période, constituant également un changement dans la mentalité vis-à-vis des scènes de l'esclavage¹²³⁷. En effet, Marcus Wood développe l'analyse selon laquelle la possession symbolique et visuelle du corps martyrisé de l'esclave instaure une conception fantasmatique de l'empathie de la part du spectateur européen, notamment dans un contexte d'émergence des théories abolitionnistes¹²³⁸. Cependant, les images de torture, la stylisation du corps torturé de l'esclave dans ces images, où la nudité du personnage châtié est fortement érotisée, réaffirment la possession du propriétaire en reconfigurant visuellement la souffrance de l'esclave, ce qui conduit à un acte implicite de voyeurisme lors de ces visualisations en même temps que la souffrance de l'esclave est voilée et minorée par l'extériorité de la scène¹²³⁹.

Ces aspects contrarient donc une analyse hâtive de ce thème du châtiment qui voit dans la démarche du producteur étranger une condamnation de la violence inhérente au système esclavagiste sur ce territoire urbain, par le biais de la spectacularisation du châtiment. La compréhension du caractère explosif des centres urbains brésiliens de la période, comme l'ont évoqué les analyses des réseaux de sociabilité dans le chapitre IV et l'accès au travail par le système du *ganho* dans le chapitre VI, met en avant le fait que la scène du châtiment, telle que ces compositions la représentent, ne développe pas à elle seule ces occupations conflictuelles de l'espace public des villes brésiliennes. L'étude du thème tel qu'il est développé dans l'imagerie de Briggs n'arrive pas non plus à rendre compte de la violence inhérente à cet espace public. Toutefois, les formes choisies sur certaines estampes donnent plus d'indices sur ces questions de sociabilité.

Le châtiment n'est jamais représenté de façon explicite dans l'œuvre des ateliers de Briggs, la punition et le contrôle des esclaves sont uniquement suggérés, par le biais d'artefacts visuels à l'instar de la représentation des métiers des captifs citadins. À titre d'exemple, l'estampe *Preta vendendo agua* [sic], de la série *Costumes Brasileiros* (1840-1841), développe le thème du châtiment comme secondaire vis-à-vis du principal qui est la fonction productive du personnage : vendre de l'eau. La structure est la même que celle d'autres types sociaux étudiés précédemment en ce qui concerne la fonction productive du travailleur noir dans le système du *ganho* : la figure isolée, sans arrière-plan, le titre référentiel du service accompli et la présence de l'artefact visuel (tonneau), porté sur la tête. En revanche, dans le cas de cette figure spécifique, on peut indiquer le statut de captif sans aucun doute, justement par la présence de la *gargalheira* (le collier en fer). Il s'agit d'un outil relativement connu dans la culture matérielle brésilienne de l'esclavage, dont la présence est constante dans n'importe quel musée d'histoire du pays ; ce qui met en avant la banalité de cet objet dans la société esclavagiste à cause du grand nombre d'artefacts qui ont traversé les périodes. Le collier en fer n'a *a priori* aucun rapport direct avec une action spécifique du captif pour enfreindre l'ordre esclavagiste, comme c'est le cas d'autres outils de punition et torture¹²⁴⁰. Il peut néanmoins indiquer que la personne a tenté de s'enfuir, étant donné que l'on peut accrocher des clochettes sur les colliers qui avertissent des déplacements de la personne, notamment lorsqu'elle essaye de s'enfuir dans les espaces naturels environnants des villes.

¹²³⁷ Hugh Honour, *Slaves and Liberators, The Image of the Black in Western Art: From the American Revolution to World War I*, op. cit., p. 155.

¹²³⁸ « The slaves emerge predominantly as an object afflicted, not as subject capable of describing his or her affliction ». Marcus Wood, *Slavery, Empathy and Pornography*, op. cit., pp. 13-18 ; 216.

¹²³⁹ Marcus Wood, *ibidem*. Hugh Honour, *ibidem*.

¹²⁴⁰ Pour une référencement matérielle de ces objets, voir José Alípio Goulart, *Da Palmatória ao Patíbulo, castigos de escravos no Brasil*, Rio de Janeiro, Conquista, 1971, pp. 71 ; 135.

Ainsi, c'est à partir du portage de cet objet dans l'estampe que l'on peut inférer le statut de captif, plus que n'importe quel autre attribut de figuration. En comparant la figure de la vendeuse d'eau à d'autres personnages féminins dans l'imagerie de Briggs, on constate également certaines valeurs morales associées à la construction visuelle du personnage. Au contraire également des producteurs étrangers, il est très rare de voir des femmes noires dénudées dans l'œuvre de Briggs. L'exposition des seins de ce personnage peut donc être lue comme un moyen de construire des significations morales sur son identité visuelle. Ainsi, les rares occurrences du corps nu de la femme noire dans l'œuvre du Brésilien semblent associées à ce qui, d'une certaine manière,



représentait un acte de désobéissance à l'ordre esclavagiste. Bien que cela ne soit pas clairement exprimé dans les estampes, cet acte est évoqué par la présence de l'objet de la punition. Dans le cas du personnage masculin qui résiste à l'ordre esclavagiste, le ton moraliste assume une autre forme que celle de la nudité, c'est plutôt la vétusté de ses habits ; ce type de représentation est néanmoins vérifiable chez d'autres producteurs, notamment Henry Chamberlain qui développe un thème similaire. Toutefois, dans le cas de Briggs, les habits déchirés du personnage *Negro fujão* (fig. 66) sont en dissonance avec le soin simple et propre d'autres figures, dont l'accent sur le travail est prédominant.

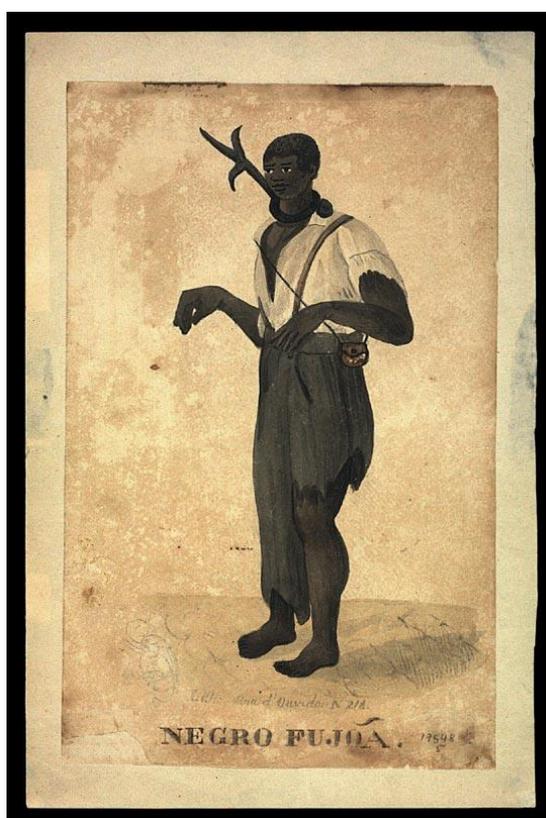


Figure 66 – Rivière & Briggs, Negro Fujõa [sic]

L'estampe de la première phase (ca. 1832-1836), *Negros que vão levar açoites* (fig. 65), est dans cette perspective très symbolique de la façon implicite dont le contrôle social et le maintien de l'ordre esclavagiste apparaissent dans l'imagerie de Briggs. L'estampe met en scène un groupe de personnages, deux policiers blancs qui escortent trois sujets noirs qui vont se faire fouetter (présence d'un fouet dans la main de l'un des personnages noirs, probablement le bourreau). Un personnage porte un panneau avec l'inscription *capoeira*¹²⁴¹, indiquant donc la raison de la peine appliquée. Sur cette estampe, il est difficile d'inférer le statut de captif avec certitude si l'on retient que la *capoeira* dans les années 1830 est une infraction punie par la loi¹²⁴², indépendamment du statut du *capoeirista* (captif, libre ou affranchi). Cette estampe met en évidence par le biais de la description de la punition un aspect sous-jacent des réseaux de sociabilité urbaine à la Rio de Janeiro durant la période de la Régence (1831-1840). L'ébullition sociale en raison des événements politiques, tels qu'on les a évoqués au chapitre IV, a mené à une surveillance accrue des populations noire affranchies, notamment les individus masculins qui étaient perçus comme potentiellement dangereux. Toute pratique culturelle, fête, regroupement festif, danse, etc., était donc fortement réprimée sous le moindre prétexte. Entre les années 1820 et 1830, la *capoeira* est l'une des principales raisons des arrestations ordinaires des individus noirs, indépendamment de leur statut¹²⁴³. La *capoeira* était considérée comme un crime d'atteinte à l'ordre public et les arrestations étaient fortement arbitraires, les archives de la police de la cour montrent des raisons les plus banales pour arrêter quelqu'un sous accusation d'être un *capoeirista* : siffler une chanson de *roda de capoeira* (cercle de combat), le port d'un couvre-chef ayant des bandes rouges (le symbole des *capoeiras*), le port d'instruments musicaux, etc. La peine pouvait aller jusqu'à trois cents coups de fouet, comme pour José Rebolo, captif d'Alexandre Pinheiro, qui fut arrêté parce que portant un couvre-chef ayant des rubans rouges et un couteau. Il fut supplicié en place publique et resta en prison durant trois mois¹²⁴⁴.

Le thème de la *capoeira* apparaît également chez certains producteurs étrangers. Rugendas fait un traitement du thème qui le met en avant comme une pratique culturelle relativement « neutre » et festive, tandis qu'Augustus Earle met en scène cette pratique comme déviante selon les codes pénaux de cette société. La scène de Earle a cependant un ton comique qui ridiculise la figure du policier, en le montrant physiquement inférieur aux *capoeiristas*, notamment par sa grande difficulté à traverser la barrière qui les séparent des autres individus. Ceux-ci sont représentés comme dynamiques et robustes

¹²⁴¹ La *capoeira*, à la fois une lutte de combat et une danse, est une tradition de la culture afro-brésilienne. Elle peut être considérée une forme d'art qui associe mouvements corporels rythmés par une musique jouée par des instruments musicaux particuliers et spécifiques à cette pratique (le *berimbau*, par exemple). D'autres productions artistiques et culturelles, telles que les récits mythiques, des symboles visuelles font partie également de l'univers de la *capoeira*, dont le cercle de combat a été inscrit au patrimoine immatériel de l'UNESCO en 2014.

¹²⁴² Bien que la *capoeira* ait été développée dans un contexte rural, l'élargissement des échanges entre les différents groupes sociaux d'origine africaine en ville, notamment parmi ceux en situation marginale (esclaves marrons, affranchis et libres), a permis à la *capoeira* de se diversifier. La pratique de la *capoeira* par des groupes marginalisés socialement devient une source majeure de nuisance sur l'espace public à partir de la perception des autorités. Une loi du 31 octobre 1821 institue la *capoeira* un délit passible de la peine du fouet en place publique et emprisonnement. En 1824, il y a un durcissement de la peine qui passe à 200 fouets, les Africains pris en flagrant délit de *capoeira* sont plus durement punis que les groupes sociaux des Afro-brésiliens. Voir Leticia Vidor de Sousa Reis, Elisabeth Vidor, *Capoeira : uma herança cultural afro-brasileira*, São Paulo, Selo Negro, 2013, p. 19.

¹²⁴³ Leila Mezan Algranti, « Criminalidade escrava e controle social no Rio de Janeiro (1808-1821) », *op. cit.*, p. 48.

¹²⁴⁴ An(Br), codex 403, vol. 2, fl. 65, du 15 avril 1818, cité par Leila Mezan Algranti, *ibidem*, p. 52.

(fig. 67). L'image, dont Briggs est l'auteur du dessin et de la matrice, présente le défilé vers la punition. Les visages des policiers sont avenants et naïfs, de même que ceux des sujets qui vont se faire punir, quoiqu'un peu moins joyeux. Encore une fois, la punition apparaît comme implicite, plutôt banale, et les forces de l'ordre sont représentées avec un rôle secondaire dans l'action de maintien de l'ordre esclavagiste.



Figure 67 – Frederico G. Briggs, Negros que vão levar açoutes [sic].



Figure 68 – Augustus Earle, Capoeira, ca. 1822.

Dans la série *The Brazilian Souvenir*, le thème du châtime et du maintien de l'ordre apparaît uniquement sur deux estampes. Sur l'une d'entre elles, le thème est développé d'une façon un peu plus explicite que celui des *Costumes Brasileiros*. Dans l'estampe *Punishments (Castigos)* (cf. vol. 2, p. 90), il s'agit d'une scène de groupe qui rassemble les trois figures de l'esclave puni, chacun porte un artefact en rapport à une punition spécifique. La femme est sur le même modèle que dans la série précédente, mais il est question de l'artefact du masque en fer-blanc qui concerne, en contexte urbain, principalement l'alcoolisme. On constate qu'il n'y a pas forcément le souci de décrire avec vérisimilitude l'artefact ou la circonstance de la punition, mais plutôt de décrire un répertoire des pratiques punitives de cette société. Aucune autre figure de l'ensemble ne montre des artefacts punitifs. L'estampe *Going to the house of correction (Indo para a casa de correção)* (cf. vol. 2, p. 87) est un thème relativement étrange dans l'imagerie de l'esclavage urbain dans laquelle nous n'avons pas trouvé d'autre modèle similaire. Il s'agit d'un personnage blanc, dont la fonction est difficile à identifier par ses seuls attributs vestimentaires et ornementaux, menant à ce qu'il semble être la maison d'arrêt, un personnage noir qui a les bras noués au dos par une corde. La scène ne développe pas de thématique de violence très explicite, tout se passe sur un ton très calme et propre aux sociétés « civilisées ». La pratique culturelle afro-brésilienne apparaît également décriminalisée dans la série *The Brazilian Souvenir* avec l'estampe *Playing the Marimba (dansa de Negros)*, les personnages, dont l'un d'entre eux est le *Negro de ganho*, occupe joyeusement l'espace avec de la musique et de la danse.

Cette analyse du thème du châtime dans l'imagerie de l'esclavage urbain avait pour objectif de vérifier la façon dont le caractère explosif de l'espace urbain des villes esclavagistes brésiliennes, notamment Rio de Janeiro, était élaboré visuellement. Ces aspects ont été abordés à partir de l'idée d'une plus grande mobilité spatiale locale du captif citadin. On arrive donc au constat que le contrôle social des autorités municipales

est implicite dans ces estampes, à partir de la présence mineure des policiers dans les scènes. La démonstration plus explicite de la violence esclavagiste à partir de la mise en spectacle du châtiment de l'esclave ne se configure pas sur une forme de dénonciation de la violence, dans la mesure où l'appropriation symbolique du corps supplicié du captif mène à sa réification. En revanche, le thème tel qu'il est développé par Briggs peut apparaître comme une forme de voile posé sur la violence structurelle des sociétés urbaines de l'Empire du Brésil, ce qui n'est pas faux en soi. Cependant, ces démarches qui tendent à rayer la violence de l'espace, notamment dans les formes choisies dans la série *The Brazilian Souvenir* qui met plutôt en avant la maison de correction que la punition publique, peuvent être interprétées comme fantaisistes dans l'inscription des systèmes de correction et pénal brésiliens dans une expérience moderne. Celle-ci fait écho à la nouvelle mentalité qui s'exprime dans les sociétés européennes. Cette atténuation de la violence dans le modèle de châtiment chez Briggs se présente comme une tentative de déplacer l'attention du spectateur de la violence subie par les populations noires, principalement captives vers un autre domaine, celui du travail.

8.1.2 La visualité du labeur à partir de la représentation du système de *ganho*

L'analyse développée dans le chapitre VI a montré le processus d'archétypisation des groupes de travailleurs urbains à partir de la figure de l'*escravo de ganho*, l'esclave gagne-denier. La série *The Brazilian Souvenir*, comme évoquée auparavant, prendra des formes distinctes d'élaboration des types sociaux, celles-ci seront erronément cataloguées comme étant de la même structure que l'imagerie étrangère. Il convient donc de considérer les particularités minimales, mais emblématiques de la contre-visualité de l'œuvre de Briggs par rapport aux deux visualités hégémoniques exprimées auparavant. La mise en relief de la figure du travailleur noir citadin, qui à notre sens apparaît comme ayant un statut social ambivalent, étant donné qu'il est difficile d'inférer avec certitude le statut de captif, libre ou affranchi, symbolise une structure qui tisse un discours sur le travail exercé dans un territoire urbain de l'Empire du Brésil.

Dans cette perspective, les différentes figures du travailleur urbain constituent des énoncés visuels de la large palette de métiers, fonctions, services et activités de labeur exercées sur le territoire des centres urbains de l'Empire. Cette dimension d'archétypisation, voire d'« anthropomorphisation » du travail associé à l'espace urbain, devient plus nette dans la troisième phase du projet, alors que les figures archétypiques du travailleur urbain sont insérées dans l'espace public d'une ville brésilienne. Il y a une limitation dans le nombre des figures par rapport à la série précédente, *Costumes Brasileiros*, ainsi que moins de détails en ce qui touche la diversification des métiers. L'accent est plutôt mis sur les réseaux de sociabilité et sur l'occupation de l'espace d'une ville brésilienne indifférenciée, puisque les seules estampes qui permettent d'affirmer avec certitude qu'il s'agit de Rio de Janeiro sont : *Begging for the Holy Ghost (Espírito Santo)* (cf. vol. 2, p. 80) et *Custom-House Cart (Carro d'Alfândega [sic])* (cf. vol. 2, p. 85). Dans la première estampe, le relief du *Corcovado* du massif de la *Tijuca*, où se situe aujourd'hui la statue du Christ Rédempteur, est identifiable à l'arrière-plan. Dans la deuxième, on peut inférer par le style architectural du bâtiment d'arrière-plan, notamment par les fenêtres circulaires, qu'il s'agit de la Maison de la douane à Rio de Janeiro. Toutefois, toutes les autres estampes mettent en avant un style architectural commun aux villes brésiliennes, sans particulariser certains bâtiments présents dans les centres urbains. Cela pourrait témoigner de l'intention de tisser un discours sur l'urbain

dans l'Empire du Brésil, plutôt qu'uniquement à Rio de Janeiro, d'où les noms des ensembles (*Costumes Brasileiros* et *The Brazilian Souvenir*). Cela s'oppose à une tendance constatée dans les albums et ensembles publiés à cette période (cf. le tableau n. 4), dont les titres sont géographiquement plus spécifiques, par exemple *Rio de Janeiro Pitoresco* de l'atelier *Heaton & Rensburg*.

Cette lecture interprétative se fonde sur l'hypothèse que la volonté de Briggs d'établir un discours sur le travail dans le contexte urbain brésilien devient plus plausible à partir de son élaboration d'une galerie des types et des coutumes du Brésil. Cette hypothèse se fonde à son tour sur les démarches et les arguments nationalistes développés lors de la contestation du résultat du concours de la chaire de paysage, analysée précédemment, mais aussi sur le fait qu'il est alors le seul Brésilien à développer cette imagerie, dominée par les étrangers, qu'elles soient fabriquées à Rio de Janeiro ou dans les villes européennes. L'interrogation qui fonde cette hypothèse concerne les valeurs attribuées dans l'œuvre lithographique de Briggs au travail urbain, dont le travailleur est principalement un sujet noir.

En ce sens, la mobilité spatiale locale, lorsqu'il s'agit de représenter le travail sur l'espace urbain, permet de tisser quelques constats. D'un côté, l'aspect conditionnel des déplacements des populations noires (captives, libres et affranchies) et la violence inhérente à cet espace explosif sont pacifiés. D'un autre côté, lorsqu'il s'agit de représenter le déplacement dans le domaine du travail, la circulation des travailleurs est mise en avant à partir des réseaux de sociabilité qui donnent aux scènes une impression d'harmonie associée au territoire urbain en question. Les personnages noirs discutent au marché, se reposent dans un coin de rue, accompagnent leur maître dans l'exercice de son activité professionnelle, font partie d'une bande de musiciens censée récolter des fonds pour la charité d'un illustre membre des élites locales celles-ci étant figurées comme pieuses lorsque aisées ou travailleuses lorsque populaires. À ce titre, les attributs de représentation des estampes mineures qui représentent le travail de personnages identifiés comme Blancs sont partagés avec les Noirs. D'après la série *The Brazilian Souvenir*, il fait bon vivre au Brésil dont les villes sont remplies des travailleurs consciencieux et heureux de leur place dans cette société représentée comme ayant des relations sociales harmonieuses.

La mobilité spatiale et le système de *ganho* apparaissent donc comme un discours paradoxal sur les formes du labeur urbain par sa représentation spécialisée et archétypique à partir de la figure du travailleur noir. La modernité s'exprime dans la représentation d'un travail urbain censé répondre aux demandes d'une ville qui se diversifie et assume de nouveaux rôles. Cet aspect est principalement vérifiable dans la série *Costumes Brasileiros* avec sa multitude de métiers dont les enjeux sont de démontrer la diversité de l'offre de services et d'activités urbaines. Le paradoxe se trouve exprimé de façon implicite, puisque l'on peut considérer l'ambivalence quant au statut de captif de Briggs selon deux voies. La première suppose que dans la culture visuelle brésilienne de l'époque, il est inutile de fournir trop de précisions visuelles sur le statut du personnage noir : les gestes, les vêtements, les détails physiques serviraient à eux seuls à indiquer au spectateur habitué aux marques de l'esclavage à différencier un captif d'un libre. Ce qui serait différent dans les productions destinées à être visualisées en Europe et produites par des Européens, dont la mise en avant de l'institution de l'esclavage devrait être plus explicite. La deuxième voie suppose une ambivalence intentionnelle, notamment dans la série *The Brazilian Souvenir* qui avait manifestement un public cible double : les étrangers et les locaux. Dans celle-ci, malgré les formes similaires aux *Cries of London*, l'intention discursive est tout autre. Il ne s'agit pas de procéder à une représentation péjorative des classes populaires comme dans les séries londonniennes ; mais plutôt de les montrer

comme disciplinées et civilisées. Autrement dit, des travailleurs citadins noirs, certes, mais disciplinés et œuvrant pour l'harmonie des espaces publics urbains de l'Empire du Brésil.

Dans cette imagerie, il y aurait eu donc le choix de ne pas occulter ou effacer l'élément africain de la société brésilienne, mais plutôt de le contraindre à une certaine discipline d'occupation restrictive de l'espace public dans les activités laborieuses. Cette harmonie spatiale projetée sur la figure du travailleur noir imprime une temporalité spécifique à cette œuvre, fondée sur une expectative vis-à-vis du processus de modernisation de la société brésilienne. C'est justement cet espace des expectatives sociales que Briggs semble projeter symboliquement sur son œuvre. Elle se montre comme difficile à appréhender aujourd'hui avec nos yeux saturés soit par l'imagerie étrangère qui réifie les populations noires et apprivoise les blanches dans une logique hiérarchique par rapport aux sociétés européennes ; soit par le délire *indianista* de la politique visuelle impériale. L'hypothèse selon laquelle Briggs intègre l'élément africain à la société brésilienne dans un rôle discipliné et laborieux est plausible à partir de plusieurs facteurs : l'appartenance à la génération de 1830, engagée dans la construction d'un projet national ; son origine des classes urbaines moyennes ; sa probable orientation politique libérale qui reste cependant, en l'état actuel de notre recherche, une spéculation hasardeuse ; principalement sa compréhension vraisemblable de la modernité possible dans une société si dépendante de l'institution esclavagiste dont l'association imaginaire la remet à un certain anachronisme colonial, mais qui n'est pourtant qu'un fantasme des élites culturelles, puisque l'esclavage aurait une longue vie dans l'histoire impériale brésilienne.

8.2 La modernité paradoxale de Rio de Janeiro : les populations noires disciplinées d'une ville esclavagiste

Que signifie cette démarche de représenter la ville et l'urbain ? Peut-on appréhender l'image d'une ville à partir de certains éléments qui la rendent reconnaissable ? Il est plus aisé de répondre à ces interrogations si, par représentation de la ville, l'on comprend principalement celle de son territoire, de son espace géographique, ainsi que de son paysage. En ce sens, le paysage de la ville est donc le regard posé sur l'espace et par la suite sa restitution par une forme matérielle¹²⁴⁵. Cette perspective sert pertinemment comme cadre théorique pour l'analyse artistique d'un espace. Toutefois, la question de l'urbain reste toujours à cerner. La représentation visuelle de l'urbain s'ancre davantage dans le partage d'un imaginaire développé à partir de l'expérience que l'on fait de l'espace de cette ville¹²⁴⁶. Ainsi, la représentation de l'urbain serait de l'ordre de rendre présent une expérience sensible et mentale par le biais d'une forme subjective ou matérielle, dans ce dernier cas, une peinture, un film, une musique, un poème, etc.¹²⁴⁷. Ces deux démarches de représentation : la ville, par son territoire et son espace géographique ainsi que l'urbain comme l'expérience spatiale et sociale de ce territoire, rassemblées, suscitent l'image d'une ville, qui peut être à la fois matérielle et mentale. Ce qui semble donc *a priori* un processus naturel d'identification des villes est en réalité une démarche

¹²⁴⁵ Annika Waenerberg. « From Landscape Talk to Sustainable Landscapes », in Rachel Delue et James Elkins, *Landscape Theory*, New York/Londres, Routledge, 2008, p. 231.

¹²⁴⁶ Thierry Paquot, « Qu'est-ce que représenter les villes et l'urbain ? », in Jean-Pierre Augustin et Michel Favory, *50 questions à la ville : Comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)*, Pessac, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2010, p. 31.

¹²⁴⁷ *Ibidem*, p. 32.

consciente, normalement de la part des administrations de la ville et des acteurs qui expérimentent cet espace¹²⁴⁸. Or, il s'agit d'un processus inscrit dans le temps et soumis aux impératifs socio-politiques en place. Ainsi, on a l'exemple de maintes villes d'aujourd'hui ayant une image stable, notamment Rio de Janeiro qui est visuellement connu pour son paysage naturel sublime, un événement populaire majeur qu'est le Carnaval, ou encore les aménagements de l'habitation populaire, les *favelas*. Ces clichés sont des choix conscients de nombreux acteurs vis-à-vis de la place que la ville occupe dans un imaginaire visuel partagé.

À titre d'exemple, prenons comme illustration de cette idée d'image de la ville où pour Rio de Janeiro s'établit progressivement une association entre son espace urbain et ses réseaux de sociabilité : l'idée d'une ville merveilleuse, expression qui la qualifie jusqu'à nos jours. Rio de Janeiro en tant que ville merveilleuse s'appuie sur une construction discursive rendue opaque au fil du temps. En revanche, en tant que discours sur la ville, cette construction est également l'aboutissement d'une démarche inscrite dans l'espace et le temps, dont les sens et les structures sont ancrés sur les questions politiques, culturelles et urbanistiques du début du xx^e siècle¹²⁴⁹. Ce discours commence à se construire dans les premières années de la République du Brésil. Rio de Janeiro, de Cour impériale se transforme en capitale fédérale d'un nouvel État républicain en Amérique du Sud. Le changement de statut politique de Rio de Janeiro se reflète sur son espace public qui, au-delà de nouvelles fonctions administratives, est également un lieu de projections subjectives de cette nouvelle étape de l'histoire brésilienne. Dans ce contexte, un discours se profile, fondé sur les concepts de nation, de progrès et de modernité qui animent l'imaginaire brésilien en ce début de siècle¹²⁵⁰.

L'élaboration discursive sur Rio de Janeiro est fondée sur les questions eugéniques en vogue au début du xx^e siècle. L'ordre (urbain et social), associé aux concepts positivistes de progrès et de modernité, est un critère important de perception sur la merveillesité de cette ville. Autrement dit, les nouvelles façons d'appréhender la ville, qui se développe à cette période, sont marquées par deux facteurs majeurs. Premièrement, et du point de vue discursif, elles procèdent d'une relecture du caractère extraordinaire de cette ville en ce qui touche son lieu naturel d'implantation et les nouvelles formes de son environnement urbain. En effet, la construction de ce discours est fondée sur un processus d'urbanisation qui se constitue comme une condition *sine qua non* pour la nouvelle image non seulement de Rio de Janeiro, mais de la République du Brésil¹²⁵¹. Outre la volonté d'embellir les espaces urbains et résoudre des problèmes liés à la crise du logement populaire, aux questions sanitaires et à la logistique portuaire, pour ne citer que les principaux facteurs, ce processus d'urbanisation est également marqué par la mise en place de dispositifs de contrôle des populations urbaines jugées nuisibles. Les travaux urbanistiques de cette réforme étaient profondément ancrés sur des questions hygiénistes et eugéniques en ce qui concerne la croissance d'une population urbaine pauvre¹²⁵² considérée comme préjudiciable à l'image de la ville moderne et assainie.

¹²⁴⁸ Thierry Paquot, *op. cit.*

¹²⁴⁹ Priscilla Oliveira Xavier, « Cidade Maravilhosa : explorações de um sentido de uma metonímia », *Redisco*, n. 12, v. 2, [En ligne], 2017, p. 46.

¹²⁵⁰ *Ibidem.*

¹²⁵¹ Priscilla Oliveira Xavier, *Cidade maravilhosa: imaginário, mito e identidade*, thèse de doctorat, Linguistique, Rio de Janeiro, UFRJ, 2017.

¹²⁵² La région portuaire de Rio de Janeiro concentrait à cette période la majorité de la population noire urbaine, fortement accrue par l'exode rural par la suite de l'abolition de l'esclavage en 1888 et par l'arrivée d'un nombre important d'immigrants pauvres au début du xx^e siècle, dans le cadre du projet d'immigration

Entre 1902 et 1906, Rio de Janeiro a subi une série de travaux d'intervention urbanistique qui restèrent connus sous le nom de *Reformas de Pereira Passos*. Francisco Pereira Passos, ingénieur formé en France à l'époque où des travaux haussmanniens à Paris prirent place (1852-1870), fut le maire de Rio de Janeiro pendant la période des travaux. En s'inspirant des changements urbanistiques parisiens, les travaux de Rio avaient pour objectif de moderniser et assainir la ville et effacer les vestiges coloniaux et esclavagistes de son espace urbain. Ce processus a intégré plusieurs changements dans la morphologie urbaine au niveau de l'architecture et de l'aménagement des espaces. Il y eut une focalisation sur la région portuaire, vétuste et étroitement liée à l'histoire de l'esclavage. À titre d'exemple, l'enfouissement du quai de *Valongo*, utilisé entre 1831 et 1879 comme le lieu de débarquement et de commercialisation des Africains esclavagisés, reste un élément symbolique de cette réforme. Les questions autour de la précarité et de l'insalubrité des logements dans la région portuaire furent des facteurs essentiels dans l'élaboration de ce projet urbanistique. Cette réforme fut l'aboutissement de plusieurs tentatives d'aménagement de l'espace urbain portuaire et de contrôle social des populations d'origine africaine qui y étaient fortement installées¹²⁵³. Ces travaux furent largement soutenus par le gouvernement fédéral qui prit en charge le financement de certains d'entre eux, parmi lesquels la modernisation du port¹²⁵⁴.

Le grand fondement de cette réforme urbanistique en particulier et de l'imaginaire culturel de cette période en général était d'effacer d'une certaine façon les vestiges du passé esclavagiste et colonial. Étant passé par plusieurs vagues d'élaboration intellectuelle de la nation, dans un processus qui semble toujours se renouveler dans l'imaginaire des élites brésiliennes, durant les premières décennies du XX^e siècle, elles entament encore la difficile tâche de créer un discours de définition de la culture nationale. En ce sens et particulièrement à Rio de Janeiro, il est essentiellement question de rayer l'élément africain de son espace public comme une tentative (vaine) de rayer l'héritage honteux de la longue période durant laquelle l'esclavage était l'un des éléments essentiels pour la reconnaissance dans l'imaginaire de Rio de Janeiro. En effet, les efforts majeurs entamés par les élites de Rio de Janeiro ainsi que l'État fédéral de la République du Brésil d'effacer cette « tache » sur l'histoire brésilienne par tous les moyens possibles, retenons ici uniquement que ceux qui concernent l'image de la ville sont proportionnels au caractère représentatif majeur qu'avait l'esclavage comme modèle emblématique de la ville tout au long du XIX^e siècle. Rio de Janeiro est une ville esclavagiste.

Il convient donc dans la dernière partie de cette thèse d'appréhender comment la représentation de Rio de Janeiro en tant que ville esclavagiste dans la culture visuelle du monde atlantique fut élaborée comme une structure discursive. En tant que telle,

européenne instauré par l'État brésilien. Il s'agit d'une période de troubles sociaux importants avec plusieurs conflits urbains et révoltes marqués par une tension entre forces de l'ordre, élites et populations pauvres. Dans le cas spécifique de populations noires, il y a une série d'implémentations d'un contrôle strict par rapport à leurs habitudes culturelles, leur sociabilité et leurs pratiques d'occupation de l'espace urbain, notamment dans l'usage de cette région centrale de Rio de Janeiro, historiquement liée à une implantation d'origine africaine. À ce sujet, voir Gisele Cardoso de Almeida Machado, "A difusão do pensamento higienista na cidade do Rio de Janeiro e suas consequências espaciais", *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – Anpuh*, São Paulo, 2011. Júlio Cesar M. da S. Pereira, *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Garamond, IPHAN, 2007.

¹²⁵³ Cf. Les premières idées d'intervention urbaine développées par la Commission d'amélioration urbaine créée en 1875, pendant la période impériale, à laquelle Pereira Passos prit part comme conseiller.

¹²⁵⁴ À ce sujet, voir André Nunes Azevedo, *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*, Rio de Janeiro: PUC Rio, 2016. Gisele Cardoso de Almeida Machado, *op. cit.* Jaime Larry Benchimol, *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

l'opération qui consiste à représenter la ville part de cette idée explorée auparavant de « dire la ville », dans le cas des documents visuels, « faire voir », la rendre visible et reconnaissable. On considère donc que toute image matérielle de Rio de Janeiro est un espace symbolique possédant une matérialité discursive¹²⁵⁵ qui se concrétise à partir des gestes d'interprétation des acteurs urbains, qui articulent leur vécu symbolique, politique et social dans la ville ; celle-ci rend possible la production d'un sens qui lui est propre. La forme discursive qui en résulte construit à son tour l'urbain et l'image de la ville elle-même¹²⁵⁶. La ville se signifie discursivement chez le sujet mais également dans la façon dont il la perçoit et la représente. Il y a dans ce processus discursif un aspect cyclique : la ville donne une matière au geste de perception du sujet qui lui renvoie d'autres éléments discursifs sous forme d'une interprétation. Ceux-ci la reconstruisent à leur tour dans un cercle incessant de production de sens.

Rio de Janeiro, la ville esclavagiste, puis la ville merveilleuse, entre autres images associées, intègre cette matière discursive qui se structure sur des formes symboliques inscrites dans l'espace de la ville elle-même, et se présente à son tour disponible pour de nouvelles élaborations discursives. Il y a donc dans cette idée de matérialité discursive de la ville une notion d'historicité :

Nous nous signifions dans ce que nous disons. Le dire laisse des vestiges du vécu, de l'expérimenté. L'interprétation étant nécessaire pour qu'il y ait du sens, dans les gestes d'interprétation nous pouvons saisir le sens en train de se faire dans sa formulation et dans ses trajets. L'interprétation n'est pas ici comprise comme simple décodage dans la transparence du langage mais comme travail symbolique qui lie la langue/le sujet/le monde [...] dans un espace défini par une mémoire discursive, l'histoire se fait par un « je » (ego) qui, dans notre cas, est urbain. Ce sujet, pris dans le besoin de produire des sens dans la ville, [...] établit une réalité significative structurée par l'urbain qui laisse des traces dans cette textualité¹²⁵⁷.

Comme analysé auparavant, le fait que l'on s'attache davantage aux formes visuelles ne change pas la dimension qui suppose l'élaboration d'un discours sur la ville, étant donné que « toute pratique présente un aspect discursif dans la mesure où toute pratique sociale produit de la signification¹²⁵⁸ ». Il s'agit donc d'une transformation du « dire la ville » en l'élaboration de la visualité de la ville. En ce sens, la visualité est comprise comme un acte narratif qui vise la restitution des significats élaborés à partir du vécu de cet espace par de nombreux sujets citoyens aux horizons les plus divers. Ainsi, le focus sur la première décennie du xx^e siècle, durant laquelle la réélaboration de l'image de Rio de Janeiro vit une nouvelle étape, permet de constater que l'idée de ville merveilleuse est fortement ancrée dans un processus métonymique qui porte sur la modernisation de l'espace urbain de Rio de Janeiro en tant que symbole de la République brésilienne¹²⁵⁹. Ce que l'on met en avant toutefois avec l'analyse de la ville esclavagiste, non seulement par le biais de la contre-visualité de l'œuvre lithographique de Briggs, mais également par celui de la visualité hégémonique des beaux-arts brésiliens, est que le processus de modernisation se réitère à chaque nouvelle phase de l'histoire sociopolitique du Brésil. En quoi l'image de la ville chez Briggs est-elle emblématique du processus de modernisation paradoxale de l'Empire du Brésil ?

¹²⁵⁵ Eni P. Orlandi, « La ville comme espace politico-symbolique », *op. cit.*, p. 106.

¹²⁵⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹²⁵⁷ Eni P. Orlandi (2001). *op. cit.*, p. 117.

¹²⁵⁸ Stuart Hall (1996). « The West and the Rest: Discourse and Power », in Stuart Hall *et al.* (éd.). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Oxford, Blackwell, p. 201.

¹²⁵⁹ Priscilla Xavier, « Cidade Maravilhosa : explorações de um sentido de uma metonímia », *op. cit.*, p. 46.

8.2.1 L'esthétique *costumbrista* des estampes de Briggs dans la phase de catégorisation de l'imagerie de l'esclavage atlantique

Le *Costumbrismo* latino-américain apparaît souvent comme une problématique esthétique pour appréhender la construction de la nation et de l'État des sociétés récemment émancipées des couronnes ibériques dans la région¹²⁶⁰. Les liens entre les vestiges des discours nationalistes de Briggs et son intention manifeste de tisser une œuvre dédiée aux coutumes brésiliennes mènent logiquement à développer une analyse de son énonciation visuelle *costumbrista* selon ses tendances théoriques et méthodologiques. Bien que cette voie analytique nationale et de l'élaboration étatique se justifie pleinement par les éléments autour de la personnalité artistique de Briggs et de son œuvre lithographique, l'idée selon laquelle « l'écriture de types et coutumes est un récit des frictions et blessures qui a engendré la modernisation en Amérique latine¹²⁶¹ » met en exergue avec plus de clarté notre hypothèse de la contre-visualité de l'œuvre *costumbrista* de Briggs.

En ce sens, l'effort analytique déployé dans le chapitre II pour circonscrire les cadres de création, de fabrication et de diffusion de l'œuvre lithographique dans le contexte d'élaboration des arts brésiliens dans le domaine des *low arts* sert de fondement pour la situer aussi dans un régime du visible particulier : celui qui a trait au déploiement d'une culture matérielle d'accès élargi aux images. Autrement dit, la fabrication des estampes artistiques populaires et accessibles aux différentes couches sociales à Rio de Janeiro inscrit les codes visuels et artistiques exprimés sur ces compositions dans une visibilité spécifique au sein non seulement de la culture visuelle brésilienne, mais également dans celle plus élargie sud-américaine et atlantique. En ayant recours à une nouvelle technologie de reproduction des images, ce régime de visibilité de l'imagerie lithographique inscrit la culture visuelle brésilienne, dans ses étapes d'élaboration d'un État brésilien, dans un processus de modernité et de modernisation des arts brésiliens. En Europe, la lithographie est un art d'avant-garde¹²⁶². Elle est également un art populaire¹²⁶³. Ces deux aspects, lorsqu'ils sont conjugués dans la construction du marché de l'estampe à Rio de Janeiro, qui par métonymie symbolise le marché brésilien, confèrent à ce milieu artistique, malgré son exigüité, un dynamisme moderne et cosmopolite. Cet aspect fait donc que l'analyse de l'histoire des arts brésiliens dans ces premières phases de l'Empire du Brésil doit être plus ambitieuse en déplaçant l'étude exclusive des beaux-arts au profit de celle des régimes de visibilité¹²⁶⁴, car la modernisation et la modernité de ces milieux artistiques se situent, selon nous, dans le déploiement de cette dynamique *high arts versus low arts*.

Or, il s'agit bien d'une modernité artistique mais fondée sur un paradoxe : la mise en place d'une technologie de pointe dans un espace marqué par les plus grandes inégalités. En effet, le régime visible de la lithographie, par la suite celui des procédés photomécaniques, qui inscrit les arts et la culture visuelle au Brésil dans la modernité visuelle, iconographique et artistique s'amorce dans le processus de modernisation paradoxale de cette société qui est plus global :

¹²⁶⁰ Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon (dirs.), *Revistar el costumbrismo. op. cit.*, p. 8.

¹²⁶¹ « La escritura de tipos y costumbres es la narración de las fricciones y heridas que causó la modernización en Latinoamérica ». Nous traduisons. *Ibidem*, p. 9.

¹²⁶² Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.*, p. 4.

¹²⁶³ Michel Melot, « La caricature et la lithographie sociale », *op. cit.*

¹²⁶⁴ Anne Lafont, Jean-Frédéric Schaub, Silvia Sebastiani, « La race à l'âge moderne : expériences, classifications, idéologies d'exclusion », *EHESS Spring Talks*, le 19 mai 2021, [En ligne].

[...] la introducción de las últimas técnicas de cultivo, la disciplina laboral capitalista, las innumerables reformas legislativas, la inestabilidad gubernamental, la migración laboral producto de leyes de vagos (o de enganchamiento), la alfabetización, la inmigración, la implementación del ferrocarril y el vapor, la creación de la deuda a través del salario, etc., modernización que caía sobre una población mayoritariamente pobre, iletrada, diversa étnicamente, escasa y dispersa sobre un territorio atravesado por grandes accidentes geográficos. En otras palabras, la escritura de tipos y costumbres no es un largo lamento por un pasado perdido, sino todo lo contrario: una avanzada estética para hacer asimilable la implementación de la modernización en la región: desde la economía agroexportadora hasta el pensamiento racial¹²⁶⁵.

Dans le cas de l'œuvre de Briggs, il y a donc l'association de ces trois éléments : la modernité de la technique lithographique, le recours à l'esthétique *costumbrista* comme une forme d'assimilation de la modernité sociale brésilienne et le paradoxe d'une forme particulière de pensée (visuelle) raciale. Ce dernier point est celui sur lequel l'idée de modernité paradoxale est mise en évidence. En effet, la technologie moderne et l'avant-gardisme des techniques lithographiques assument une valeur contradictoire lorsqu'elles sont utilisées pour développer un thème qui paraît *a priori* anachronique d'après les prétentions érudites des beaux-arts brésiliens de la période : le thème visuel de l'esclavage et la figure de l'esclave. Pour comprendre cette modernité de l'œuvre de Briggs, il convient de la situer dans l'analyse des visibilités qui touchent cette fois-ci la figure du Noir dans les arts et les cultures visuelles occidentales, principalement développés à partir de la fin du Moyen Âge à la suite de l'expansionnisme européen¹²⁶⁶.

Cette analyse met en lumière ainsi que l'œuvre de Briggs, en construisant une nouvelle forme de catégorisation les populations noires brésiliennes, s'attache à une tendance visuelle et artistique plus large qui vise à rendre intelligible le caractère hybride de la société brésilienne. C'est en quelque sorte une démarche de stabilisation de la multiplicité ethnoculturelle brésilienne¹²⁶⁷. Pourquoi le fait-il est donc la question majeure que nous formulons sur son œuvre. Sa présence parmi les premiers élèves de l'AIBA et sa proximité avec la communauté artistique française, académique ou composée des artistes indépendants qui émigrent vers Rio de Janeiro, parmi lesquels Rivière est l'un des représentants ; sa participation dans les domaines éditoriaux et de la presse ; les vestiges d'une conscience politique libérale et son séjour à Londres à une période charnière de modernisation de la société anglaise sont des facteurs qui font de Briggs un produit de cette génération des années 1830. Celles-ci sont marquées par un investissement pédagogique teinté d'une démarche civilisatrice qui, par la production symbolique de la nation, cherche à élaborer l'identité culturelle brésilienne¹²⁶⁸. En partant de cette perspective, il n'y a pas de séparation possible entre construire la nation et moderniser la société, tout est imbriqué. La production de Briggs met en évidence que :

¹²⁶⁵ Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon (dirs.), *ibidem*.

¹²⁶⁶ Pour une approche diachronique de la représentation du Noir, voir les volumes de la série *The Image of Black in Western Art*, sous la direction de David Bindman et Henry Louis Gates, Jr. Cambridge (MA) : Harvard University Press.

¹²⁶⁷ Anne Lafont propose une analyse des visibilités du personnage noir organisées temporellement : première phase de description du Noir ; la deuxième de catégorisation et la troisième de hiérarchisation. Ces deux dernières correspondent aux XVIII^e et XIX^e siècles. Cf. Anne Lafont, Jean-Frédéric Schaub, Silvia Sebastiani, *ibidem*.

¹²⁶⁸ Danilo J. Zioni Ferretti, « Projeto intelectual e inserção política dos primeiros românticos brasileiros, o Jornal dos Debates Políticos e Literários (1837-1838) » in Alexandre Barata, Maria F. V. Martins e Silvana M. Barbosa, *Dos poderes do Império: culturas políticas, redes sociais e relações de poder no Brasil do século XIX*, Juiz de Fora, UFJF, 2014, pp. 55-57.

Asi como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su *hibridación* puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo "culto"; el folclor y la antropología.¹²⁶⁹

Dans cette perspective, Briggs devient un lithographe engagé en tant qu'agent social pour la consolidation des valeurs que les différents secteurs sociaux cherchent à octroyer à la nation. Sa contre-visualité n'est pas fondée sur les beaux-arts et les démarches qui mènent à l'individualisation artistique que suppose le mouvement de la vocation artistique en Europe¹²⁷⁰. Le lithographe symbolise « l'Autre » de l'artiste académicien dans la mesure où le premier œuvre pour un élargissement de la place des images matérielles et de leur accès. Les voies sont distinctes, mais les objectifs sont similaires. En effet, il y a un engagement des classes artistiques dans l'Empire du Brésil avec le projet national, la construction de l'identité brésilienne, mais aussi la modernisation de la culture de ce territoire. S'il est connu que les beaux-arts assument ce potentiel missionnaire lié à la modernisation des bases matérielles du pays¹²⁷¹, la figure symbolique de Briggs montre que les *low arts* partagent ces idéaux. Il est question de savoir quelles sont les formes visuelles et artistiques de cette démarche d'inventaire et de catégorisation des populations afro-brésiliennes.

8.2.2 La ville esclavagiste : la visibilité coercitive du travailleur noir citadin dans une démarche d'harmonisation raciale

La dernière sous-partie de cette thèse met en avant les constats qui émergent des interrogations formulées dans l'introduction. En ce sens, les images de Rio de Janeiro entre les années 1820 et jusqu'à la fin des années 1840 sont des éléments essentiels pour l'appréhension du processus de capitalisation de Rio de Janeiro dans la nouvelle fonction que la ville occupe dans l'État récemment émancipé. D'une part, les images, en tant qu'objets matériels et visuels qui circulent sur les réseaux les plus divers, mettent en avant Rio de Janeiro comme une ville globale atlantique¹²⁷². Cet aspect touche plusieurs niveaux, retenons ici celui qui concerne la fabrication, la diffusion et la commercialisation d'une estampe qui a pour thème la représentation de l'implantation urbaine de l'esclavage. D'autre part, l'insertion systématique du personnage noir dans les compositions qui développent le thème de son espace urbain se rapporte étroitement à l'idée de Rio de Janeiro en tant que pôle de maintien de l'esclavage atlantique et de l'accroissement du volume de déportation des Africains tout au long du XIX^e siècle¹²⁷³. Ces faits sont en corrélation avec l'abolition tardive de l'esclavage sur ce territoire, puisque l'Empire du Brésil est le dernier des espaces américains à le faire, le 13 mai 1888. Ces éléments, qui ont fondé le développement de nos hypothèses, constituent ce que l'on appelle l'image de la ville esclavagiste. En d'autres mots, cette image est structurée

¹²⁶⁹ L'auteur souligne. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op. cit., pp. 14-15.

¹²⁷⁰ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, op. cit.

¹²⁷¹ Leticia Squeff, *O Brasil nas telas de um pintor: Manuel Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2004, p. 25. Maria Pinassi, *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy, revista brasiliense de ciências, letras e artes*, São Paulo: Editora Unesp, 1999, pp. 153-185.

¹²⁷² Voir Mariana Dantas, Emma M. Hart, « Historical Approaches to Researching the Global Urban », op. cit.

¹²⁷³ Ynaê Lopes dos Santos, « Global porque escravista... », op. cit.

d'abord sur la facette matérielle de ce phénomène signifiée par la « globalisation¹²⁷⁴ » du marché de l'estampe à Rio de Janeiro, en particulier la mise dans un circuit globalisé d'images ayant pour thème la figure de l'esclave et l'implantation urbaine de l'esclavage. Ensuite, il va de soi que l'image de la ville esclavagiste puise sa matière discursive dans une dynamique circulaire qui se réactualise sur les événements socio-historiques liés à l'esclavage et à la traite. À partir de cette perspective, l'imaginaire et l'image de la ville esclavagiste ne se situent pas uniquement dans les aspects de représentation visuelle et artistique, en évitant l'idée que ceux-ci seraient à l'écart de dispositifs commerciaux, politiques et sociaux liés à l'esclavage. Au contraire, ils actualisent à leur tour la prédominance de Rio de Janeiro dans ce qui constitue à cette période une affaire économique capitale¹²⁷⁵.

Nous cherchons à apporter également ici des éléments de réponse à la question développée par Mitchell et reformulée par nous¹²⁷⁶ : que veulent ces images de l'esclave citadin sur l'espace public de Rio de Janeiro ? En premier lieu, le choix de la figure humaine comme forme de représentation visuelle anthropomorphisée d'une catégorie sociale, qui de plus est une catégorie productive dans le cadre spécifique du recours intensif à la main-d'œuvre esclavagisée, rappelle sans équivoque les études sur la représentation des femmes dans l'art : un corps désiré mais jamais désirant¹²⁷⁷. La représentation visuelle de l'espace est aussi un espace de projection des rapports de force instaurés entre les différentes catégories socio-économiques¹²⁷⁸. En revanche, il ne s'agit pas de chercher dans ces images les signes, les éléments iconographiques qui mettraient à nu l'appropriation du corps du travailleur noir ou les rapports de force entre maîtres (y compris l'État esclavagiste) et l'immense masse de travailleurs noirs esclavagisés. Le renforcement¹²⁷⁹ de l'ordre esclavagiste, qui est implicite dans ces représentations, est bien plus subtil et porte en lui un jeu d'allers-retours entre les pôles du visible et de l'invisible à l'intérieur même de cette imagerie de l'esclavage. En ce sens, il est question de la situer, quel que soit le moment de son analyse, c'est-à-dire dans la période de sa fabrication, ou postérieure dans la perspective d'une mémoire de l'esclavage, en tant qu'imagerie essentiellement politique. Ainsi,

[l']iconographie politique, définie comme l'analyse, la description et l'interprétation de l'imagerie politique sous toutes ses formes matérielles (peintures, dessins, photographies, gravures, cartes postales, etc.) ne peut suffire à cerner les enjeux complexes de l'analyse visuelle des modes de représentation politique. Il convient de compléter cette approche par une iconologie politique. Celle-ci doit permettre de thématiser les rapports politiques du dicible au visible, du texte à l'image tant sur le registre de la traductibilité [...] que sur le plan de la complémentarité, voire de l'antagonisme¹²⁸⁰. [...]

¹²⁷⁴ Voir une analyse similaire concernant la lithographie argentine pour la même période, Sandra Szir, « Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires y sus condiciones materiales de posibilidad », in Gabriel Siracusano, *Original copia... original?, III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), 2005, p. 219.

¹²⁷⁵ Rafael de Bivar Marquese, « Capitalismo, escravidão e a economia cafeeira do Brasil no longo do século XIX », *op. cit.*

¹²⁷⁶ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, *op. cit.*

¹²⁷⁷ John Berger, *Voir le voir*, *op. cit.*, p. 55.

¹²⁷⁸ John Berger, *ibidem*, p. 110.

¹²⁷⁹ On pense ici l'idée de la représentation comme un renforcement de la présence plutôt que la présence de l'absent. Voir Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 10 ; Carlo Ginzburg, « Représentation : le mot, l'idée, la chose », *Annales. Économies, Sociétés et Civilisations*, n. 46, vol. 6, 1991, p. 1220.

¹²⁸⁰ Maxime Boidy, « Luttés de représentation, luttés de visibilité : notes sur l'iconographie et l'iconologie politiques des dominé-e-s », *op. cit.*, p. 11.

En partant de l'approche de l'imagerie de l'esclavage par une démarche d'iconologie politique, nous mettons d'abord en lumière l'aspect discursif de toute image matérielle sur l'esclavage et l'esclave. Par conséquent en tant que discours, cette image constitue un énoncé subjectif qui symbolise une position sociale, culturelle et idéologique spécifique. Cette approche montre que la structure discursive d'une image ainsi que ses formes iconographiques et visuelles ne sont jamais anodines. Ces fondements théoriques servent de base pour l'affirmation que tous les facteurs (historiques, artistiques, techniques, visuels, thématiques, etc.), développés dans les différents chapitres de cette thèse et qui supposent les choix de l'auteur collectif Briggs, constituent un énoncé foncièrement politique sur l'esclavage au Brésil.

Le processus d'énonciation politique sur l'esclavage et la présence d'une forte population d'origine africaine dans l'œuvre lithographique de Briggs forment un discours qui porte une interprétation spécifique formulée par un certain groupe sociopolitique, sur l'élaboration d'un projet racial pour l'Empire du Brésil¹²⁸¹. En ce sens, la récupération du contexte dans lequel l'auteur collectif Briggs créé, fabrique et divulgue ses figures du travailleur citadin noir est une condition essentielle pour l'analyse de l'ensemble. Toutefois, la formulation de cette énonciation politique sous des formes visuelles à travers une technique particulière, la lithographie, engage également la formation d'un discours artistique sur la question. Il est question ainsi de deux formations discursives : l'une qui a un caractère plutôt politique et l'autre plus axée sur les aspects esthétiques et artistiques. Il convient de ne pas tracer des limites rigides entre l'une et l'autre, justement à cause du fait que l'auteur Briggs ne le fait pas, étant donné qu'il exprime ses positionnements socio-politiques vis-à-vis de l'esclavage et de la population d'origine africaine par le biais d'une forme visuelle/artistique.

Briggs créé et fabrique son œuvre dans un contexte politique où la reprise des formes étatiques et institutionnelles de l'ancien gouvernement colonial est en cours par l'État récemment émancipé, assurant ainsi un pacte qui symbolise le compromis des élites brésiliennes avec les structures en place, c'est-à-dire sans rupture institutionnelle majeure. Si longtemps, l'émancipation politique du Brésil fut présentée comme étant pacifique, nous avons constaté dans les chapitres antérieurs que l'émergence d'un nationalisme inconsistant se posa non seulement comme une source de conflits sociaux¹²⁸², mais également comme un défi épineux pour les nouvelles générations d'intellectuels brésiliens : comment moderniser la société brésilienne selon les valeurs libérales, notamment celles issues de la Révolution française, face à l'obstacle majeur pour cette démarche : le maintien des structures archaïques de l'économie esclavagiste¹²⁸³ ? En effet,

[...] logo após a independência vêmo-la [a escravidão] alvo da crítica geral. Aceita-se e se justifica, mas como uma necessidade, um mal embora momentâneo e inevitável. Ninguém ousa defendê-la abertamente; e seu desaparecimento num futuro mais ou menos próximo é reconhecido fatal¹²⁸⁴.

¹²⁸¹ Voir « [...] racial projects connect what race means in a particular discursive practice and the way in which both social structures and everyday experiences are racially organized, based upon that meaning. » Michael Omi, Howard Winam, *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*, New York, Routledge, p. 56.

¹²⁸² Ces questions ont été abordées dans le chapitre IV.

¹²⁸³ Heloísa Toller Gomes, *As marcas da escravidão: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2009, pp. 105-106.

¹²⁸⁴ « Peu après l'indépendance, nous avons vu que [l'esclavage] était la cible de critiques générales. Il est accepté et justifié, mais comme une nécessité, un mal momentané et inévitable. Personne n'ose le défendre

Dans le contexte culturel et artistique, l'esthétique romantique qui est réadaptée aux besoins de la construction de la culture, des mythes et des imaginaires nationaux se trouve encore dans les années 1830 et 1840 dans le processus de mythification de l'Indigène. Les études de la consolidation des milieux des arts entamées dans les chapitres précédents montrent une certaine invisibilité de l'élément noir. Celui-ci émerge dans les tropes de l'esclave héroïque, passif ou juste développé plus tard à partir des années 1860 avec le développement soit de la littérature abolitionniste soit du roman urbain¹²⁸⁵.

La particularité des œuvres de Briggs se trouve dans l'imbrication d'un discours racial embryonnaire associé à une forme artistique et visuelle nouvelle. La contre-visualité de son œuvre réside dans cet aspect particulier d'« hypervisibilisation » de l'élément noir dans la société impériale brésilienne. Il n'est pas le seul, étant donné que l'atelier *Heaton & Rensburg* développe également la thématique. Toutefois, les formes développées par les œuvres de Briggs, qui ont par ailleurs une fabrication prolongée dans le temps, sont particulières, d'après l'attachement aux traditions visuelles des artistes luso-brésiliens (Guillobel, Leandro Joaquim, etc.) à la culture visuelle régionale (le *Costumbrismo*) et atlantique.

Dans cette perspective, nous avons développé dans la sous-partie précédente le fait que le recours à la lithographie ainsi que l'esthétique *costumbrista* conférait, malgré tout une impression d'anachronisme des fondements modernes à l'œuvre de Briggs. Mais il s'agit d'une modernité paradoxale si l'on retient le fait que la contre-visualité développée par le lithographe brésilien exprime l'idée d'une harmonie raciale dans le domaine du système de *ganho*. La modernité est visible grâce à l'aspect essentiel que prend l'urbain en tant qu'espace sur lequel la diversité du travail de cette société se déploie. Cette modernité est également visible sur l'emploi même de la lithographie : une nouvelle technologie de reproduction d'images d'avant-garde à plusieurs égards. L'adjectif paradoxal focalise le thème qui reste implicite dans ces images, l'exposition de la plaie ouverte de la culture et de la société de l'Empire du Brésil qu'est l'esclavage. Toute ambivalence dans la définition du statut du travailleur noir n'arrive pas à effacer cette condition *sine qua non* d'empire esclavagiste. Par ailleurs, l'invisibilisation de l'esclavage n'était peut-être pas l'une des intentions du projet, cela reste opaque et donc ouvert à d'innombrables interprétations. Ce que nous mettons en lumière, c'est le fait que dans le contexte esclavagiste, les valeurs associées à la reconnaissance du statut de l'esclave étaient largement partagées par les spectateurs locaux, des clés de lecture qui se sont peut-être perdues avec le temps.

C'est une modernité conservatrice qui fonctionne comme une contre-visualité vis-à-vis d'autres productions littéraires et artistiques contemporaines à la création de cette œuvre lithographique, notamment dans la mesure où dans les estampes de Briggs, il n'y a pas d'effacement de l'élément noir. Plutôt que choisir la voie de la mythification des populations indigènes, qui fondent les formes esthétiques développées par les élites artistiques, l'œuvre de Briggs choisit la voie d'une représentation visuelle des populations noires urbaines disciplinées. Cela met en lumière une démarche d'harmonisation raciale qui peut être expliquée d'emblée par sa proximité avec le sujet par rapport aux voyageurs européens de passage ou de séjour bref dans l'Empire. L'hypothèse, qui nous paraît être très plausible, est celle de l'investissement envers la « résolution » de l'impasse dans laquelle se trouve l'Empire du Brésil, dont l'esclavage et la forte présence africaine

ouvertement ; et sa disparition dans un avenir plus ou moins proche est reconnue comme fatale. » Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil contemporâneo*, 1986 cité par Heloísa Toller Gomes, *ibidem*, p. 106.

¹²⁸⁵ Heloísa Toller Gomes, *ibidem*, pp. 158-161. Thomas E. Skidmore, *Preto no Branco, raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, traduit par Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976 [1^{re} ed. américaine de 1974], pp. 22-23.

entachent l'ascension vers la place de « nation américaine civilisée ». Ce serait, certes, une position à la fois exceptionnellement minoritaire et relativement précoce dans l'horizon de l'esclavagisme brésilien avant les années 1850¹²⁸⁶. L'idée de l'harmonisation raciale brésilienne fondée sur une visibilité coercitive des populations noires résonne plutôt avec un discours esclavagiste anglo-saxon, notamment états-unien, plutôt qu'avec la position pour la préservation d'un système anachronique, pourtant hautement avantageux du point de vue économique, que reflètent davantage les discours esclavagistes des Brésiliens :

Em resumo, o discurso escravocrata do sul [dos Estados Unidos] se respaldou na afirmação da suposta harmonia entre a escravidão moderna do negro e a democracia ideal – que repousaria na essencial desigualdade das raças e na consequente diversidade de funções atribuídas a seus membros. [...] Faltou ao discurso escravocrata brasileiro uma ideologia própria, como a do “bem positivo”, que funcionou ofensiva e defensivamente no sul dos Estados Unidos. Os escravocratas brasileiros [...] tinham, em lugar disso, um anacrônico sistema socioeconômico a preservar a todo custo, com maior ou menor consciência de sua precariedade presente e inviabilidade futura¹²⁸⁷.

Plusieurs éléments pourraient confirmer cette hypothèse, l'origine britannique de Briggs, son séjour en Angleterre, sa proximité avec les communautés de voyageurs anglo-saxons, sa possible position politique libérale ; des aspects multiples qui méritent d'être explorés plus en profondeur dans des futures recherches. Ce qui nous semble évident à partir de la lecture iconographique et de l'analyse visuelle selon une approche d'iconologie politique, c'est que la « résolution » du défi représenté par l'esclavage prend chez Briggs une voie divergente de celle de l'invisibilisation de l'élément noir dans les autres types de productions culturelles. La modernité paradoxale de son œuvre se situe donc à ce niveau par rapport aux structures discursives qui traversaient la société brésilienne à cette époque.

L'insertion de l'œuvre de Briggs dans la culture visuelle sud-américaine montre que l'archétypisation du travailleur noir citadin par le biais des types sociaux expose dans le cadre du costumbrisme latino-américain une intention pédagogique et civilisatrice étroitement associée à la modernisation de ces sociétés¹²⁸⁸. La représentation des éléments sociaux qui s'attache à l'imaginaire de l'anachronisme de la société brésilienne, l'esclavage et le nombre important d'individus d'origine africaine, en assignant à ces travailleurs une place précise et en les cantonnant au rôle de travailleurs disciplinés dans un espace urbain, présente une dualité qui symbolise le désir de montrer, par le biais des formes visuelles européennes, la variété sociale et urbaine de l'Empire, ce qui réaffirme la modernisation du pays, mais la nécessité de trouver une solution à ce que l'Europe, en tant que paradigme culturel le désapprouve. La création des types du travailleur citadin discipliné apporte une réponse et résout cette problématique.

¹²⁸⁶ La pensée raciale brésilienne s'affirme davantage à partir des années 1860, voir Heloísa Toller Gomes, *op. cit.* Thomas E. Skidmore, *op. cit.*

¹²⁸⁷ « En bref, le discours des pros-esclavage du Sud [des États-Unis] reposait sur l'affirmation de l'harmonie supposée entre l'esclavage noir moderne et la démocratie idéale – qui reposerait sur l'inégalité essentielle des races et la diversité conséquente des rôles assignés à ses membres. Le discours brésilien sur l'esclavage n'avait pas sa propre idéologie, comme celle du “bien positif” qui fonctionnait de manière offensive et défensive dans le sud des États-Unis. Les esclavagistes brésiliens [...] avaient plutôt un système socio-économique anachronique à préserver à tout prix, avec une conscience plus ou moins grande de sa précarité actuelle et de son infaisabilité future. » Heloísa Toller Gomes, *op. cit.*, pp. 113 ; 115.

¹²⁸⁸ Kari Soriano Salkjelsvik, Felipe Martínez-Pinzon (dirs.), *Revistar el costumbrismo : cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, *op. cit.*, p. 26.

Le terme de visibilité coercitive engage ainsi le fait que notre lecture voit une certaine concordance avec la médiation étatique et le contrôle social de ces populations tout en mettant en avant le potentiel économique et moderne du système de *ganho* « à la brésilienne ». C'est une formation discursive qui se différencie beaucoup de l'œuvre de Debret par exemple, qui est très expressive sur la variété sociale et professionnelle de l'urbain à Rio de Janeiro, mais qui brouille certaines frontières entre l'élément africain et les Brésiliens libres, et principalement ceux ayant la peau claire. L'œuvre de Briggs maintient une distinction nette entre les deux groupes. Même si parfois, des travailleurs blancs apparaissent avec certains attributs associés aux travailleurs noirs, cela n'est jamais péjoratif, étant donné que le travailleur noir est intégré comme étant le travailleur idéal, car sous-contrôle, « civilisé » et discipliné.

Le discours visuel sur le travail est placé comme le garant de la modernité brésilienne qui arrivera à un moment donné à intégrer l'élément noir civilisé par le biais de son institution comme force de travail disciplinée œuvrant pour l'harmonie sociale, à condition qu'il occupe un lieu qui lui est assigné, une place bien évidemment subalterne. Si l'on récupère le projet de formation des jeunes « Nègres et Créoles », développé par le père de l'ingénieur militaire Guillobel, cité dans le premier chapitre, on constate que l'intégration disciplinaire et contrainte à un lieu social spécifique des populations noires brésiliennes est une probable tendance intellectuelle. Bien qu'une position profondément conservatrice, d'après nos lectures contemporaines, cette visualité se positionne comme profondément moderne et contraire à celle hégémonique de l'Empire, qui préfère invisibiliser le « problème » jusqu'à ce que ce soit trop tard pour le régler : la fin de l'esclavage signe la fin de l'Empire¹²⁸⁹.

Ainsi, la ville générique renforce et étend ce désir de modernité par la discipline et par l'éducation civilisatrice du travailleur noir au-delà du seul territoire de Rio de Janeiro. Il ne s'agit pas de la cour impériale, ces populations harmonieuses et idéales sont celles du Brésil tout entier. On évoque que dans cette généralisation de la ville et de l'urbain, on constate l'amorce de ce processus métonymique qui s'affirmera davantage dans les débuts du xx^e siècle, étant donné que le cadre de l'implantation urbaine de l'esclavage de Rio de Janeiro est projeté vers tout le territoire. La visualité de l'esclavage urbain dans l'œuvre de Briggs se situe dans la création d'un autre mythe national qui s'oppose à la visualité hégémonique de l'Empire et à celle des voyageurs. La représentation de son travailleur noir citadin discipliné, qui symbolise le type national, est un point d'intersection entre le moderne et le passé colonial¹²⁹⁰. Il est rendu visible et présent dans les villes, étant donné que dans la fantaisie imaginaire de l'œuvre de Briggs, il est contrôlé, civilisé et apte à exercer son métier dans cet espace. Ces mêmes attributs subjectifs vont à l'opposé de la représentation du Noir folklorique, stéréotypé et maintes fois péjorative de l'imagerie des étrangers. Avec son œuvre, Briggs développe, selon nous, un premier essai de pacification et d'harmonisation des populations noires. Il s'agit néanmoins d'une formation discursive profondément violente envers ces populations, dans la mesure où la violence vécue par celles-ci, en tant qu'occupants des centres urbains esclavagistes, reste dans le pôle de l'invisible. Il est pourtant le premier Brésilien à les harmoniser dans la culture visuelle du Brésil indépendant. Il n'est sans doute pas le dernier.

¹²⁸⁹ Sur cette question, voir Sidney Chaloub, *Visões de Liberdade, uma história das últimas décadas da escravidão na corte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

¹²⁹⁰ Voir l'analyse similaire sur la figure du porteur d'eau à la Ciudad del Mexico. Kari Soriano Salkjelsvik ; Andrea Castro, « Los cargadores de agua », *op. cit.*, p. 42.

Conclusion



Figure 69 – Pierre Lapalu, Gravura atribuída a Frederico Guilherme Briggs, impressão giclée, 18 cm × 23 cm, 2013, site de l'artiste.

« Ceci est une œuvre de fiction »

À Londres dans les années 1830, Briggs prend connaissance par le biais de Jeremiah Gillray d'une société secrète des graveurs vieille de 300 ans. La *Société Cavalieri* qui compta parmi ses membres plusieurs noms importants des arts et de la gravure européenne, Rembrandt, Goya, Daumier. Ses membres s'organisaient autour d'un projet de création graphique de figures monstrueuses, inspirées de celles du fondateur de cette société secrète, le graveur italien Giovanni Battista Cavalieri (Lagarina, 1526 – Rome, 1597). À la suite de son intégration parmi les membres de cette société à Londres, Briggs rentra au Brésil avec l'intention de créer à son tour un monstre sous les habits tropicaux¹²⁹¹. Sa démarche de création suppose l'assemblage d'éléments iconographiques des différentes estampes de l'ensemble *The Brazilian Souvenir* : la composition de base est

¹²⁹¹ Pierre Lapalu, *Sociedade Cavalieri*, curadoria Pierre Menard, catalogue d'exposition, São Paulo : Caixa Cultural, 2013-2015, p. 75.

celle de *Custom-House Cart (Carro d'Alfandega)*. Il insère sur la voiture poussée par les porteurs une figure hybride qui a les habits de l'enfant de l'estampe *Brother of Bom Jesus (irmão do Bom Jesus)*, les jambes d'un oiseau fantastique, les bras sont dysmorphiques, à l'instar de quelques types sociaux symboliques des maladies touchant les populations esclaves dans une période plus tardive et sur le support photographique ; il choisit comme tête de son monstre imaginaire, la tête emblématique de la *quitandeira* de l'estampe *Selling Poultry (quitandeira de galinhas)*.

L'illustration est l'exemple le plus connu de l'œuvre de Briggs. « Carro d'Alfandega » représente une figure ordinaire de l'imaginaire des esclaves, la « Sinhá da casa grande » (La maîtresse), qui est expédiée dans une sorte de char allégorique vers le port de Rio de Janeiro. Alexandre Manoel de Holanda spécule que cet être fantastique serait une mythification populaire de Chica da Silva¹²⁹².

J'ai trouvé cette estampe lors de mon enquête iconographique, lors de l'étape de balayage sur le Web de n'importe quelle autre image de Briggs qui ne serait pas dans les collections brésiliennes, citées tout au long de cette thèse. Cette étape m'a fait découvrir la présence des vues du panorama dans les collections du *Fine Arts Museum of San Francisco*, de prendre connaissance de la vente des estampes de Briggs aux enchères à Londres et à São Paulo, de trouver finalement cet étrange exemplaire, unique parmi l'œuvre de Briggs. Cette estampe m'a profondément intriguée, car elle synthétisait le fondement majeur de mon analyse, c'est-à-dire, l'hybridisme culturel et artistique de l'œuvre de Briggs. La figure est par ailleurs elle-même hybride : un monstre tropical qui selon l'estampe était l'image même des populations urbaines telles que l'auteur Briggs l'a développée dans son projet de représentation des types sociaux et coutumes du Brésil. Un mélange de l'enfant blanc mené par son père dans une occupation religieuse dans l'espace urbain, cet homme étant probablement l'illustre membre de l'élite urbaine ; le char de la douane, la porte d'entrée de tous les étrangers européens à Rio de Janeiro, puisque les Africains, eux, sont « empilés » au marché du *Valongo*, la voiture est poussée par les corps robustes des porteurs ; enfin, tous ces détails sont associés à l'un des archétypes majeurs de la culture esclavagiste brésilienne, la femme noire marchande (la *quitandeira*).

Toutefois et malgré ma volonté d'avoir trouvé quelque chose de méconnu sur cet artiste, une expectative qui doit vraisemblablement animer tout jeune chercheur, les éléments autour de cette estampe, indiqués dans le catalogue de l'exposition sur la *Société Cavalieri*, étaient très dérangeants. D'abord, il s'agissait de la lecture même du spécialiste Alexandre Manoel de Holanda, dont les écrits sur Briggs étaient introuvables. Le mélange incongru des chars allégoriques, qui rappellent l'actuel Carnaval de Rio de Janeiro, à la figure historique et imaginaire de la fin du XVIII^e siècle, Chica da Silva¹²⁹³, ainsi que l'expression de *Sinhá da Casa Grande* (la maîtresse de la propriété esclavagiste dans les plantations), dans un contexte d'esclavage urbain étaient des aspects qui me laissaient troublée. Une recherche vaine par les noms cités dans le texte d'introduction était une autre source de perplexité : le manque total d'informations sur une certaine société secrète Cavalieri, notamment le manque d'études sur Cavalieri lui-même qui était un obscur graveur italien ; l'inexistence d'un certain Jeremiah Gillray que j'ai cru à un

¹²⁹² Nous traduisons. Pierre Lapalu, *op. cit.*

¹²⁹³ Francisca da Silva Oliveira (Serro, ca. 1732-1796) fut une esclave affranchie, originaire de la région d'extraction de diamants (l'État de Minas Gerais), elle a eu une relation consensuelle et stable avec l'entrepreneur portugais, João Fernandes de Oliveira. Ils ont eu plusieurs enfants qui s'insérèrent dans la haute société du village, quelques-uns rentrèrent au Portugal avec leur père. Au XX^e siècle, plusieurs mythes se développèrent à partir de cette histoire, notamment instigués par un nombre des productions audiovisuelles (films, télé-feuilletons).

moment être confondu avec James Gillray (Chelsea, 1757 – Londres, 1815). Bien que Gillray soit un graveur et caricaturiste anglais, connu pour ses estampes politiques et ses scènes populaires, la date de sa mort alors que Briggs était à peine âgé de deux ans ajoutait davantage de la confusion. Ensuite, les informations de l'estampe elle-même semblaient hasardeuses, la date de 1836 ne correspondait pas au début de la série *The Brazilian Souvenir*, aux alentours de 1845.

Mon obstination à trouver en cette estampe la figure de l'hybridisme de Briggs me rendait aveugle et fortement naïve vis-à-vis de ces détails incohérents. La forme officielle du catalogue de l'exposition, avec toutes ses instances de validation reconnues dans les milieux muséologiques : le lieu d'exposition prestigieux, le centre culturel *Caixa Cultural* à São Paulo ; les dates de l'exposition (2013 à 2015) ; le commissaire au nom connoté français ; les œuvres visuelles en elles-mêmes, entre autres éléments m'induisaient à cette lecture erronée et crédule. J'ai mis du temps à comprendre ce que signifiait effectivement un détail mineur : une vignette à côté des logos des institutions de financements : « Esta é uma obra de ficção » (Ceci est une œuvre de fiction). En effet, il s'agit d'une narrative (et œuvre visuelle) fictionnelle créée par l'artiste contemporain brésilien Pierre Lapalu. Dans l'exposition de son travail, qui a eu effectivement lieu entre 2013 et 2015, tout est fictif : la société secrète Cavalieri, le récit historique et artistique, les spécialistes et le commissaire français, les œuvres visuelles, qui sont réalisées en fait par l'artiste Pierre Lapalu à partir des estampes des différents graveurs et artistes, en les modifiant de façon numérique. Dans une conversation informelle sur le compte *Instagram* de l'artiste, Lapalu m'explique les fondements de son processus créatif pour cette exposition :

Então, a ideia da Sociedade Cavalieri partiu da vontade de trabalhar com o resgate de um artista não canônico na história da arte, mas a partir de uma perspectiva de artista contemporâneo, não como historiador, curador ou crítico. Daí surgiu essa ideia de fantasia e ficção, onde o artista Giovanni Battista Cavalieri teria sido uma influência na história da arte, que não aconteceu de fato. A partir disso eu estabeleci uma linha de tempo onde esses gravadores “deveriam” ter vivido e selecionei os artistas a partir disso. Alguns obviamente não poderiam faltar, pela representatividade que eles possuem no meio da gravura, como Goya ou Rembrandt. Outros foram pela data em que viveram e a disponibilidade de seus trabalhos em acervos digitais do *Rijkmuseum* e do *British Museum*¹²⁹⁴.

Mon interrogation pour Lapalu se posait bien évidemment sur le choix de Briggs, le seul « graveur » brésilien parmi les grands noms de la gravure occidentale :

O Briggs foi uma escolha por representatividade brasileira. Eu sendo artista brasileiro queria colocar de alguma forma sua extensão aqui. E a biografia do Briggs se encaixaria. Faltava o acervo digital, que porventura encontrei na Biblioteca Nacional. A gravura que escolhi para trabalhar foi uma cena brasileira,

¹²⁹⁴ « L'idée de la *Société Cavalieri* est donc née de la volonté de travailler avec le retour sur l'œuvre d'un artiste non canonique dans l'histoire de l'art, mais du point de vue d'un artiste contemporain, et non en tant qu'historien, commissaire ou critique. De là est née cette idée de fantaisie et de fiction, où l'artiste Giovanni Battista Cavalieri aurait exercé une influence dans l'histoire de l'art, ce qui ne s'est pas produit en réalité. À partir de là, j'ai établi une ligne de temps où ces graveurs “auraient dû” vivre et j'ai sélectionné les artistes. Certains ne pouvaient évidemment pas manquer, par la représentativité qu'ils ont dans le milieu de la gravure, comme Goya ou Rembrandt. D'autres l'ont été en fonction de la date à laquelle ils ont vécu et de la disponibilité de leurs œuvres dans les collections numériques du *Rijkmuseum* et du *British Museum*. » Pierre Lapalu, propos récoltés sur *Instagram* le 5 mars 2021.

vista pela ótica do homem da época [...] Assim uma imagem de costumes passa a ser a da construção de monstros dessa “sociedade secreta”¹²⁹⁵.

Bien que mes attentes naïves aient été contrariées, dans son récit du processus créatif, Lapalu finit par m’offrir l’idée de conclusion que je cherchais pour ma recherche sur la figure artistique de Briggs. Il est *a priori* étonnant que le choix tombe sur Briggs plutôt que Agostini, par exemple, qui est un graveur italien actif à Rio de Janeiro à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, bien plus connu et reconnu du point de vue technique. Cependant, la justification de son choix : « un choix de représentativité brésilienne. Moi, en étant un artiste brésilien j’ai voulu voir en quelque sorte sa présence ici » faisait écho aux démarches entreprises par Briggs lors de la contestation du concours pour la chaire de paysage en 1833 : « De outra sorte, nunca se animarão os artistas nacionais, a nação dependerá sempre de estrangeiros. » Finalement, les deux énoncés, éloignés dans l’espace et le temps résonnent de façon presque prophétique pour Briggs en ce qu’ils touchent la nécessité de créer une classe d’artistes nationaux.

Outre cet aspect de « nationalité artistique », le processus créatif de Lapalu sert également de clôture à ma thèse par rapport à cette vignette qui dénonce l’aspect imaginaire de l’exposition : « Ceci est une œuvre de fiction ». Ce qui est un constat éclairé de nos jours dans l’art contemporain, mais qui apparaît comme le symbole de l’approche que j’ai voulu mettre en avant de l’œuvre de Briggs et de tous les autres artistes cités dans ce travail de recherche : des œuvres de fiction. D’après ma compréhension du terme, qui est sous-jacente à l’idée d’une énonciation politique, certes, mais aussi foncièrement subjective sur les populations urbaines d’origine africaine dans les villes brésiliennes à la période esclavagiste, le terme approxime conceptuellement l’opacité, à la fois une valeur métaphorique et philosophique : « Que sera donc la conscience historique, sinon alors la pulsion chaotique vers la conjonction de toutes ces histoires dont aucune ne peut plus se prévaloir d’une légitimité d’absolu¹²⁹⁶ ? ». En ce sens, Briggs, en tant qu’auteur collectif, émerge dans la perspective déployée dans cette recherche comme l’espace subjectif où s’attirent et s’éloignent les tendances multiples, contradictoires, en opposition et en connivence¹²⁹⁷. Or, puisqu’il s’agit d’un espace, l’auteur Briggs est donc localisé et localisable à partir de et dans un positionnement discursif particulier.

Ainsi, la problématique de recherche autour de la visualité de l’esclavage urbain a pris l’œuvre lithographique de Briggs (ca. 1832-1846) comme départ de l’objet analytique. Il était question de focaliser l’élaboration visuelle de l’archétype du travailleur citadin noir, placé dans les compositions comme occupant de l’espace public d’une ville qui porte le titre imaginaire de « ville esclavagiste ». À l’introduction de cette thèse, trois hypothèses ont été formulées et ont par la suite guidé la réflexion. En premier lieu, il s’agissait de démontrer que l’œuvre lithographique de Briggs est un projet artistique qui a pour thème les types et les coutumes de l’Empire du Brésil. L’approche de cette œuvre comme étant un projet plus ou moins homogène a mené à sa division temporelle en trois étapes de création et production d’estampes. Dans la première phase, il est question des feuilles volantes fabriquées durant la période aux alentours des années 1832 et 1836. Celle-ci correspond à l’auteur collectif *Rivière & Briggs/Litographia do Rua do Ouvidor*,

¹²⁹⁵ « Briggs était un choix pour la représentation brésilienne. Je suis un artiste brésilien et j’ai voulu étendre en quelque sorte cette question sur ce projet. Et la biographie de Briggs conviendrait. Il lui manquait la collection numérique, que j’ai trouvée de façon hasardeuse à la Bibliothèque nationale. La gravure sur laquelle j’ai choisi de travailler est une scène brésilienne, vue à travers les yeux de l’homme de l’époque [...] Ainsi une image de coutumes devient celle de la construction de monstres de cette “société secrète”. » Pierre Lapalu, *ibidem*.

¹²⁹⁶ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996, p. 48.

¹²⁹⁷ *Ibidem*, p. 30.

n. 218, symbolisé par l'artiste français expatrié au Brésil dans les années 1820, Édouard Rivière et Briggs. Cette phase compte avec la collaboration sur certaines estampes de l'artiste *fluminense*, Joaquim Cabral Lopes de Barros Teive. La deuxième phase se réfère à l'ensemble désigné comme l'album *Costumes Brasileiros* (1840-1841), dont la production est l'œuvre majoritaire de Lopes de Barros et Briggs. Enfin, la troisième étape du projet est celle de la collection appelée *The Brazilian Souvenir – A Selection of Most Peculiar Costumes of Brazil*. Elle est l'œuvre collective de l'atelier *Ludwig & Briggs*, des deux lithographes associés : Pedro Ludwig et Briggs. Cette série d'estampes compte avec la collaboration d'un auteur anonyme qui signe des initiales E. C., ainsi que la probable participation de l'aquarelliste allemand, Eduard Hildebrandt. Le début de la production se situe en 1846.

La prise en considération d'un projet artistique collectif, mais dirigé par Briggs lui-même, dans la mesure où il est le seul lien vérifiable entre la première phase et la dernière, a demandé une organisation d'abord socio-historique et ensuite biographique dans l'amorce de l'analyse. Autrement dit, mettre en avant que Briggs s'obstine à créer une œuvre qui développe le même thème tout au long de quatorze ans, malgré les changements dans les instances créatrices et les aspects techniques et matériels, demandait de comprendre comment ces formes visuelles étaient des allégories de l'imaginaire culturel et artistique de la période de leur fabrication. C'est pourquoi, le choix s'est porté sur une analyse de la transformation des milieux artistiques brésiliens entre la période coloniale et les débuts de la période impériale. La figure de Briggs a toujours guidé la réflexion, ainsi l'observation du processus de sécularisation et de libéralisation des arts brésiliens, abordés en première partie, associait les beaux-arts et les métiers, le recours au travail artistique des individus esclavagisés et l'émergence de la figure de l'artiste académicien dans les années 1820. Ces choix correspondent d'abord à la présence de Briggs dans les deux milieux au début de sa formation artistique : celui des beaux-arts représentés par les premiers groupes d'élèves de l'Académie impériale des Beaux-Arts ; et l'autre des milieux graphiques, en tant qu'apprenti lithographe. Cette période montre une différenciation du travail artistique de celui des métiers. Toutefois, l'analyse menée dans le premier chapitre montre qu'il convient de relativiser cette démarche de libéralisation des arts brésiliens, justement parce que le recours à la main-d'œuvre esclavagisée marqua profondément la perception sociale du travail artistique, par l'héritage des formes artistiques de la période coloniale, associée fortement à l'esclavage. L'émergence de l'artiste académique fonctionne dans la réflexion menée dans le chapitre II comme le double ou l'alter ego de l'artiste populaire, symbolisé dans cette recherche et à la période analysée par la figure du lithographe. La démarche menée dans cette étude est organisée sur un double axe : a) l'exposition des actions de Debret pour former les artistes locaux ; b) la conceptualisation théorique des *low arts* (qui comprennent à la fois les arts populaires, folkloriques et de masse). Elle avait pour but de mettre en lumière l'effort d'une mise en relation entre les milieux artistiques brésiliens qui, selon moi, était plutôt un grand « chaos-monde¹²⁹⁸ » traversé par les multiples tendances citées auparavant. L'un des constats majeurs de cette démarche analytique menée dans la première partie de cette thèse demande d'éviter de projeter d'une façon univoque les cadres généraux des milieux artistiques européens¹²⁹⁹, notamment français et italiens, sur cette société.

Le déploiement de l'hypothèse d'un projet artistique de quatorze ans exigeait également l'élaboration d'une monographie de Briggs, réalisée dans la deuxième partie

¹²⁹⁸ Édouard Glissant, *ibidem*.

¹²⁹⁹ Voir la réflexion de Rafael Cardoso, « Resenha: O Brasil (re-)redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira », *op. cit.*

de cette thèse. L'objectif premier de cette partie était similaire à ce que l'artiste Pierre Lapalu évoque : la volonté de revenir sur le travail d'un artiste non canonique. J'ai abordé l'expression de Briggs comme un célèbre méconnu, en mettant en avant l'absence d'études développées sur cet artiste qui est pourtant très cité, notamment pour son œuvre visuelle. Il me paraissait que le retour biographique sur sa personnalité sociale était une condition majeure pour approcher avec aisance son énonciation visuelle. Les conditions matérielles de la réalisation de la thèse font que les résultats fournis sont en deçà de mes attentes. J'aborde cet état de fait par l'image mentale de la boîte de Pandore, telle était la découverte incessante de fils qui pouvaient être tirés à partir de la place sociale et des réseaux d'action de Briggs durant cette période. Le choix de cette deuxième partie consistait donc à proposer une microhistoire à connotation de monographie artistique. Autrement dit, en partant de la position sociale de Briggs en tant que jeune élève, jeune artiste et lithographe, il s'est agi de tisser l'ambiance et l'imaginaire culturel et artistique des années 1820 à la fin des années 1840 à Rio de Janeiro. Quelques aspects particuliers ont été pris en considération dans son choix. Ainsi, dans le chapitre III, il était question d'exposer d'abord la multiplicité culturelle et sociale d'origine européenne à Rio de Janeiro qui, dans les cas des expatriés britanniques et français, reste toujours abordée d'une perspective très élitiste ; ensuite, le rôle de l'éducation à la fois généraliste et professionnelle dans le processus de diversification socio-culturelle, amorcée en premier chapitre à partir des milieux des arts.

Le quatrième chapitre apporte la grande contribution de cette recherche à la connaissance de la figure de Briggs. Le choix de mener une analyse approfondie des lettres échangées autour de l'annulation du premier concours de l'AIBA a permis justement de fonder critiquement les deux autres hypothèses de cette recherche. Je suis consciente qu'il y a encore beaucoup à chercher dans les archives de l'AIBA autour des querelles entre les maîtres et les élèves en général, et sur Briggs et Lopes de Barros en particulier. Cela devient donc une piste à explorer dans l'histoire de l'institution, c'est-à-dire déplacer le focus sur les querelles entre les Français et les Portugais pour se concentrer davantage sur ces querelles « mineures » et pourtant emblématiques en ce qui concerne les questions de classes, de race et des projets artistiques, sources de conflits parmi les différents acteurs de l'institution. Ce chapitre établit le contexte dans lequel se déploie mon approche iconographique et iconologique. Il me paraît essentiel de mettre en avant que pour entamer une lecture iconographique et procéder à une analyse visuelle des œuvres de Briggs, il est nécessaire d'entamer ces allers-retours entre l'image par ce qu'elle met en visibilité (thématique et matérielle) et la place que cet objet visuel a dans la société où il est créé et fabriqué. La suggestion d'éviter une histoire iconographique au profit d'une visuelle, appuyée par la démarche de prendre l'objet visuel comme point de départ de l'analyse¹³⁰⁰ a pourtant été individualisée dans ce chapitre à des visés méthodologiques d'exposition des conditions sociales et historiques pour la création et la fabrication de cette imagerie. Le but était que la vision d'ensemble de la proposition d'une histoire visuelle, menée dans la thèse, puisse se construire dans une relation des liens avec les autres chapitres. Ce que je cherche à exposer par-là, c'est le fait qu'il me paraît incompréhensible que l'on se propose d'étudier la lithographie artistique des ateliers de Briggs, mais que l'on passe sous-silence les aspects socio-politiques conflictuels et tendus de la société durant la Régence, dans laquelle cette œuvre prend racine, surtout si l'on pense à l'investissement du lithographe sur la caricature politique et sociale. C'est une solution aussi qui cherche certes à combler l'exiguïté documentaire sur Briggs, et qui devra être corrigée et complétée par une recherche accrue des sources administratives sur le lithographe dans les archives municipales de Rio de Janeiro.

¹³⁰⁰ Voir Ulpiano Bezerra T. Meneses, « Fontes visuais, cultura visual, história visual », *op. cit.*

Autour de la première hypothèse, le cinquième chapitre de cette thèse est à la fois un pont entre cette hypothèse-ci et les deux autres. Il est également l'exposition de cet espace subjectif que j'attribue à la personnalité artistique de Briggs, appréhendé par ses aspects matériels. L'épigraphe avec l'une des citations qui commencent cette thèse :

Peut-être ce texte peut-il être utilisé comme une ville, dans laquelle on entre par le chemin de l'érudit, du populaire ou du massif. À l'intérieur, tout est mélangé, chaque chapitre renvoie aux autres, et il n'est alors plus important de savoir par quel accès on est arrivé¹³⁰¹.

Ce chapitre fonctionne donc comme la ville de Canclini, il relie l'érudit au massif en passant par le populaire. Ces trois éléments sont abordés par le biais de l'étude de la lithographie et de son implantation à Rio de Janeiro. C'est un chapitre qui relie aussi les analyses historiques à mon approche iconographique et iconologique de la visualité de l'esclavage et de l'esclave citadin dans l'œuvre de Briggs et dans la culture visuelle brésilienne des années 1830 et 1840. Le choix conscient, bien que questionnable, a été de ne pas revenir à travers un exposé détaillé à ce qui était déjà réalisé sur la lithographie brésilienne, d'abord par Orlando da Costa Ferreira et ensuite par Renata Santos¹³⁰² qui, d'après moi, sont les travaux les plus complets à ce sujet. J'ai choisi la lithographie à partir d'études sur la mise en place de la technique au Brésil, en partant d'une perspective dans le cadre des études visuelles et guidée par la conceptualisation du terme de visualité, exprimée en introduction. Ainsi, l'idée d'une économie visuelle et la consolidation d'une visualité fondée sur l'imaginaire de la modernité, basée sur les aspects commerciaux et matériels autour d'une technologie de reproduction d'image, m'ont paru plus pertinentes pour mon analyse¹³⁰³. L'étude de la concurrence acérée à laquelle se livrent *Ludwig & Briggs* et *Heaton & Renbusrg*, observée à partir des aspects matériels, est l'un des éléments le plus passionnants pour moi et qui méritent une suite élargie dans l'après-thèse. Notamment, les relations entre l'esclavage et le travail lithographique¹³⁰⁴, les matières premières, les circuits d'échanges, les questions spatiales liées à l'implantation des ateliers, sont des circonstances qui restent à explorer. Ce chapitre a permis également de revenir à ce cliché sur la lithographie comme une affaire d'élite en appuyant davantage l'hypothèse que je soutiens¹³⁰⁵ d'une lithographie brésilienne en tant qu'étape de construction d'une culture visuelle de masse. Il m'a paru très important de mettre en avant l'agentivité de l'esclave et des classes basses populaires en tant que probables consommateurs de ce type de produits culturels. Cela leur ôte cette position passive de seul objet de représentation visuelle.

Les deux autres hypothèses sont développées majoritairement dans la troisième partie de la thèse. Elles concernent la prise en considération d'une visualité tripartite de l'esclavage urbain : les deux visualités de type hégémonique symbolisées par l'imagerie d'origine européenne qui a pour thème majoritaire l'esclavage et la figure de l'esclave au Brésil, ainsi que le processus de mythification de la figure de l'Indigène comme représentatif des racines culturelles brésiliennes, développé principalement par la politique visuelle impériale et les élites culturelles compromises avec elle. L'œuvre de

¹³⁰¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, *op. cit.*

¹³⁰² Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e letra ; introdução à bibliologia brasileira*, *op. cit.* Renata Santos, *A imagem gravada*, *op. cit.*

¹³⁰³ Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *op. cit.* Maria Inez Turazzi, « O bulício das ruas na litografia Briggs », *op. cit.*

¹³⁰⁴ Je remercie Nelson Schapochnik qui a attiré mon attention sur cet aspect dans un bref échange de messages, en partant de son travail sur le marché éditorial à Rio de Janeiro.

¹³⁰⁵ Voir Sandra Szir, « Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires y sus condiciones materiales de posibilidad », *op. cit.*

Briggs apparaît dans cette organisation comme une contre-visualité. Celle-ci est très subtile par rapport aux aspects formels et thématiques qui concernent le thème de l'esclavage dans les arts visuels de la période. En effet, une lecture iconographique fondée principalement sur la thématique de ces estampes ne justifie pas la séparation de l'œuvre de Briggs de celle de l'iconographie des voyageurs, ce qui est d'ailleurs une pratique commune vérifiée dans les expositions de l'iconographie *brasiliana* dans lesquelles les œuvres de Briggs apparaissent au côté de l'œuvre des artistes étrangers. C'est le recours au concept de visualité qui m'a permis de développer l'hypothèse d'une différence parmi les deux types d'imageries ayant le thème partagé des types sociaux et des scènes de rue dans l'Empire du Brésil.

En somme, dans cette dernière partie, il est question d'aborder mon corpus de recherche composé des estampes artistiques fabriquées par les trois ateliers de Briggs entre les années 1832 et 1846. Chacun des chapitres de la troisième partie a été consacré à un aspect formel et thématique de ces ensembles d'estampes. La mise en avant de ce que l'on appelle la visualité de l'esclavage concerne plusieurs dimensions visuelles, sociales, historiques, politiques, techniques, etc. En ce sens, il a fallu organiser la problématique de cette recherche d'une façon à rendre compte du fait que la visualité d'une institution telle que l'esclavage dépasse la seule lecture des éléments iconographiques dans les images qui mettent en représentation un personnage noir qui est identifié comme esclave. Cette catégorisation étant majoritairement l'œuvre d'une lecture postérieure au moment de la fabrication de l'image. Ainsi, les trois axes autour desquels la problématique est organisée supposent des aspects de cette visualité. Ils sont :

- La place majeure du marché de l'estampe à Rio de Janeiro dans l'élaboration de l'imagerie de l'esclavage brésilien ;
- La lithographie comme une facette importante du processus de modernisation et de libéralisation des arts brésiliens durant la période étudiée ;
- Le rôle singulier joué par Briggs dans la visualité de l'esclavage et des relations raciales dans la culture visuelle brésilienne.

Ces trois éléments synthétisent la visualité de l'esclavage urbain telle que je la conçois selon son aspect matériel et économique (le marché de l'estampe et la fabrication d'un produit culturel commercialisé sur place), l'aspect technique et artistique (la lithographie) et enfin, l'aspect énonciatif visuel. Ce dernier suppose le rôle joué par Briggs en tant que seul représentant brésilien parmi un milieu dominé par des artistes et lithographes européens, qui sont en concurrence commerciale pour répondre à une demande spécifique sur un type d'œuvre visuelle qui a pour thème la figure du Noir associée à l'institution de l'esclavage. Ces axes rappellent la problématique de la thèse telle qu'elle a été exposée en introduction. En d'autres termes, l'objectif d'appréhender les formes par lesquelles les citoyens d'origine africaine apparaissent dans les compositions qui ont pour thème l'espace public de Rio de Janeiro au XIX^e siècle.

Ainsi, les deux premiers axes sont majoritairement abordés dans le chapitre V, qui, comme je l'ai indiqué auparavant, fonctionne comme un pont entre l'analyse historique et celle iconographique/visuelle. En revanche, l'aspect plutôt artistique de la technique de la lithographie est abordé dans la troisième partie d'après une perspective d'abord de lecture iconographique et d'analyse visuelle. En revenant à l'idée de rendre compte de la visualité d'une institution (l'esclavage) par le biais de son implantation spatiale (une ville), il m'a paru que ce processus de construction de la visualité de l'esclavage urbain se fonde sur des démarches de composition artistique particulières qui supposaient la figure de l'esclave et la représentation de la scène urbaine, deux aspects

symboliques de l'esclavage pour le premier et de la ville pour le deuxième. La juxtaposition de deux éléments visuels/iconographiques est lue dans son ensemble comme la visualité iconographique de l'esclavage urbain. Ce constat n'a été possible qu'avec la séparation de ces estampes en strates sémantiques¹³⁰⁶. Ainsi, le chapitre VI se réfère à la strate sémantique qui a trait à l'élaboration de la figure de l'esclave et le chapitre VIII plutôt à celle de la ville. Bien évidemment, cette distinction est artificielle étant donné que dans les diverses propositions d'analyse des modèles spécifiques au sein de l'imagerie de l'esclavage brésilien (la *cadeirinha de arruar*, la figure de l'esclave gagnedenier, ou encore la théâtralisation du châtiment), l'analyse visuelle demandait une approche de deux éléments juxtaposés dans une composition. Ce que je cherche à mettre en avant par cette séparation iconographique, c'est plutôt la démarche de conférer un sens énonciatif à chacun des éléments iconographiques assemblés pour former l'image d'une ville où l'implantation de l'institution esclavagiste est fortement enracinée.

La mise en avant de ces étapes analytiques fait que le choix d'analyse de l'auteur Briggs apparaît en réalité comme un prétexte pour entamer l'étude d'un horizon plus large, juste effleuré dans cette thèse. C'est-à-dire, l'élaboration et la consolidation de l'image de Rio de Janeiro comme une « ville esclavagiste¹³⁰⁷ » dans la culture visuelle du monde atlantique. C'est un prétexte profondément utile et enrichissant pour la problématique, dans la mesure où l'étude sociale et artistique de la personnalité de Briggs, l'étude iconographique et l'analyse visuelle de son œuvre lithographique se sont montrées comme une allégorie du dynamisme de Rio de Janeiro en tant que ville atlantique. Il convient toutefois d'affirmer que Briggs n'est qu'une pièce parmi d'innombrables autres dans ce vaste *puzzle* qui symbolise l'image de Rio de Janeiro au XIX^e siècle en particulier, d'une façon plus large la visualité de l'esclavage et du travail de citoyens d'origine africaine dans la culture visuelle atlantique. La mise en avant de Briggs comme un prétexte n'enlève rien à son importance comme acteur pour la construction de cette visualité. Autrement dit, l'idée de prétexte est un constat majeur qui se dégage de cette recherche, c'est-à-dire, la nécessité de placer les études visuelles brésiliennes dans une démarche globale représentée par les circuits d'échanges d'acteurs, des techniques, d'artefacts, entre autres, dans ce vaste monde culturel atlantique. Ce constat se fonde d'abord sur le besoin d'élargir la perspective vers la notion de coopération des travailleurs artistiques¹³⁰⁸. La compréhension de l'existence plurielle des milieux culturels brésiliens durant la première moitié du XIX^e siècle émerge justement parce que Briggs est une personnalité qui transite parmi plusieurs mondes de la culture : des arts érudits à la lithographie et au marché éditorial et de la presse.

En ce sens, il m'a paru que l'arrivée au résultat le plus étonnant dans cette recherche, notamment le marché de l'estampe de Rio de Janeiro comme une plateforme très dynamique et ayant ses formes particulières, ne serait pas possible si mon objet d'étude avait été un producteur étranger. Mon étude est tributaire de plusieurs travaux qui se sont penchés sur la mise en place de la lithographie au Brésil. Toutefois, les éléments qui ont trait à la prépondérance des feuilles volantes, les relations commerciales et économiques parmi les marchands d'estampes, la création et la réponse aux demandes spécifiques (locales, régionales et globales) sont des aspects de ce marché de l'estampe qui, à ma connaissance, restent sur plusieurs aspects inexplorés et à approfondir.

L'étude de cas de la figure et de l'œuvre de Briggs a montré également la nécessité d'insérer la culture visuelle brésilienne de la première moitié du XIX^e siècle dans une

¹³⁰⁶ Voir Maxime Boidy, *Les Études visuelles*, *op. cit.*

¹³⁰⁷ Voir Ynaê Lopes dos Santos, « Introdução – Escravidão urbana em cidades escravistas », *op. cit.*, pp. 1-24.

¹³⁰⁸ Howard S. Becker, *Art Worlds*, *op. cit.*

logique régionale avec les cultures visuelles des pays voisins¹³⁰⁹. Si l'œuvre lithographique de Briggs apparaît dans mon hypothèse comme une contre-visualité de l'œuvre fabriquée par et pour les Européens, elle s'insère pertinemment dans la culture visuelle régionale sud-américaine à partir de l'esthétique *costumbrista*. Celle-ci, développée par Briggs sous des formes qui apparaissent dans des analyses hâtives comme naïves et anachroniques dans une période marquée par les thèmes paysagers des estampes européennes, met en lumière la relation de proximité qui s'instaure entre les marchés de l'estampe à Rio de Janeiro, à Buenos Ayres, à Montevideo, pour ne citer que ceux qui ont été superficiellement abordés dans cette thèse. Les réseaux de lithographes étrangers et locaux qui se forment dans le circuit de l'estampe sud-américaine entre les années 1820 et 1850 permettent des approches les plus multiples : les collectionnismes européens, le partage des modèles, l'estampe politique, le *Costumbrismo* visuel sud-américain, entre tant d'autres possibilités qui restent aussi inexplorées. Cela signifierait d'élargir les réseaux artistiques de l'Empire du Brésil au-delà de la simple connexion avec l'Europe, représentée par l'iconographie viatique.

La lithographie est devenue au fur et à mesure de l'avancée de cette thèse le point pivot de la visibilité du processus de modernisation de la société brésilienne. D'une part, la visualité de l'esclavage urbain est d'abord lithographique et plus tard photomécanique. L'ascension du thème de l'urbain dans l'imagerie de l'esclavage atlantique va de pair avec l'invention de nouvelles technologies pour la (re)production d'images. Maintes études sur la photographie au Brésil ont abordé ce processus. D'autre part, la lithographie, principalement celle des premiers pas du procédé, reste encore perçue comme une « technique pont » entre un monde préphotographique et un autre où les procédés photomécaniques sont largement exploités¹³¹⁰. Bien que les liens entre la lithographie, la photographie et la modernisation de la culture visuelle soient pointés par certains chercheurs¹³¹¹, il reste encore à procéder une révision critique et analytique d'ampleur sur plusieurs aspects concernant l'arrivée du procédé dans l'Empire, si ce n'est que par rapport à une intégration plus large des différents milieux lithographiques des villes brésiliennes. La lithographie dans les cultures latino-américaines joue un rôle majeur dans l'insertion de ces cultures visuelles dans une dynamique globale constituée de plusieurs centres urbains qui sont en relation étroite pour la fabrication, la réadaptation et la circulation de ces images. Il est nécessaire, pour mettre en évidence cette particularité structurelle de la lithographie latino-américaine et nord-américaine en général, et celle brésilienne en particulier, d'effectuer un déplacement analytique de la lithographie européenne comme un paradigme rigide pour l'étude de l'expansion de la technique. L'aspect qui se présente comme le plus évocateur, ce sont les liens entre arts lithographiques et l'esclavage qui, à mon sens, n'ont été effectués, y compris par moi-même, qu'à partir de l'institution comme thématique de représentation lithographique. L'étude matérielle du marché de l'estampe à Rio de Janeiro met en lumière que ces liens sont beaucoup plus imbriqués qu'il n'y paraît avec la prépondérance des lithographes étrangers, notamment français et allemands d'après les résultats quantitatifs de mon enquête. Les lithographes d'origine africaine restent entièrement à découvrir.

En ce qui touche spécifiquement à l'iconographie de l'esclavage, les interrogations formulées dans l'introduction intègrent également les constats dans les

¹³⁰⁹ Cette compréhension émerge de ma participation au *Mamolen Cluster Dissertation Workshop* (ALARI-Harvard). Les échanges m'ont profondément sensibilisée aux études afro-latino-américaines et à la nécessité d'une plus grande intégration des recherches portant sur la diaspora africaine dans les pays de l'Amérique latine.

¹³¹⁰ Voir Michel Melot, « Préface, La Révolution lithographique », *op. cit.*

¹³¹¹ Voir Celeste Zenha, « O negócio das "vistas do Rio de Janeiro" ... » *op. cit.*

formes des aspects inexplorés par ma recherche. Ainsi, la compréhension du fondement politique de l'énonciation visuelle de Briggs, abordée par le concept de contre-visualité, renforce la nécessité d'une approche comparatiste de l'imagerie de l'esclavage atlantique¹³¹². Notamment, cet élément se rapporte de façon étroite à l'histoire même de la lithographie d'abord, et de la photographie par la suite, comme des techniques qui ont renforcé la circulation accrue de ces images. Donc, l'existence d'une même image largement reproduite dans des contextes très distincts de visualisation appelle à cette iconologie politique¹³¹³ de l'iconographie de l'esclavage. L'idée d'une iconographie de l'esclavage s'appuie également sur le besoin d'intégrer cette matérialité visuelle, artistique, technique comme une source majeure pour l'étude même de l'institution, à l'instar de plusieurs tendances qui se montrent très enrichissantes¹³¹⁴ pour la compréhension de l'ampleur du phénomène esclavagiste dans le monde atlantique.

Du point de vue de la révision critique des arts brésiliens, notamment les *low arts*, Briggs apparaît définitivement à l'horizon de cette recherche comme le carrefour de ces tendances multiples. Le manque d'aboutissement formel et technique de son œuvre apparaît maintes fois comme un obstacle pour sa prise en considération en tant que forme artistique importante d'une étape des arts visuels brésiliens¹³¹⁵. Ses estampes ont une structure plus archaïque, selon les formes de l'iconographie viatique, voire naïves par les thèmes et les cadres développés. Elles s'attachent cependant à une tradition visuelle luso-brésilienne qui demande une mise en lien plus étroite. Autrement dit, il s'agit de relier les diverses formes de représentation de la figure humaine et des scènes de genre dans le contexte des arts populaires brésiliens durant les périodes coloniale et impériale, en cherchant ainsi les formes propres à ces milieux artistiques, avec les cadres qui lui sont particuliers : l'absence d'une formation artistique formelle, d'un milieu des métiers graphiques, le recours à la main-d'œuvre des artisans esclavagisés d'origine africaine ou encore des populations autochtones, l'hybridité culturelle de cette société, entre autres aspects qui échappent aux canons des milieux artistiques (érudits et populaires) européens. Cet aspect archaïsant confère aussi une valeur symbolique à la production visuelle de Briggs dans la mesure où elle exprime justement les changements de mentalité qui s'opèrent dans la société brésilienne, dont les élites culturelles engagées dans la construction de l'image d'un Empire moderne. Les résultats évoqués dans cette conclusion demandent le « nomadisme » épistémologique et théorique que Canclini pose comme une condition essentielle pour l'analyse des sociétés et cultures hybrides, comme celles de l'Amérique latine. L'œuvre de Briggs matérialise ces conditions si particulières d'élaboration des milieux artistiques populaires à une période de sécularisation et libéralisation des arts brésiliens. En somme, l'analyse des arts populaires et graphiques est l'un de points essentiels pour l'histoire culturelle du processus de modernisation paradoxale de la société brésilienne.

¹³¹² Je remercie à Carlos Avierl Célius, avec qui les échanges m'ont permis de me sensibiliser à cette question.

¹³¹³ Maxime Boidy, « Luites de représentation, luites de visibilité », *op. cit.*

¹³¹⁴ Je pense à l'œuvre récemment publiée sur les liens entre l'esclavage, les plantations et les paysages picturaux. Je n'ai pas pu la consulter avant la fin de ce manuscrit. Dale Tomich, Rafael de Bivar Marquese, Reinaldo Funes Munzote, Carlos Fornias Venegas, *Reconstructing the Landscapes of Slavery: a Visual History of the Plantation in the Nineteenth-Century Atlantic World*, Chappel Hill: The University of North Carolina Press, 2021.

¹³¹⁵ Il est intéressant de remarquer que plusieurs efforts dans ce sens sont réalisés par l'histoire de l'art brésilien contemporain. Autrement dit l'étude des artistes afro-brésiliens n'ayant pas suivi une formation institutionnelle et formelle ou qui pratique des arts dits « populaires ». Les pratiques artistiques qui débordent les cadres de l'art contemporain restent encore en grande majorité à être intégrées dans cette démarche. Voir le catalogue de l'exposition *Histórias Afro-atlânticas*, du musée d'art de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2018.

En somme, la contre-visualité de Briggs apparaît, comme il a été développé au chapitre VIII, comme une visibilité coercitive des travailleurs noirs urbains. La représentation harmonisée et disciplinée de ces individus ne fait pas de cette contre-visualité un argument contraire à l'institution, ce que l'idée même de contre-visualité et de visualité hégémonique peut laisser penser. Les fondements de cette contre-visualité résident dans un discours esclavagiste qui se détache des formes discursives couramment observées dans la société brésilienne des années 1830-1840 vis-à-vis du problème de l'esclavage. Mon analyse met en lumière un aspect embryonnaire d'un discours racial par l'assignation de ces populations d'origine africaine à une place sociale laborieuse comme le point capital de la particularité de la visualité de l'esclavage et de l'esclave urbain dans l'œuvre de Briggs. Certes, de nos perspectives contemporaines, cela semble une prise de position très conservatrice. C'est pour cette raison qu'a été mise en avant la nécessité d'essayer d'appréhender cette imagerie avec les valeurs vraisemblables de sa fonction dans la société à la période de fabrication.

LE CONSTAT DU CHANTIER DE L'IMAGERIE DE L'ESCLAVAGE ATLANTIQUE : L'ICONOGRAPHIE, LES ARCHIVES VISUELLES ET LES HUMANITÉS NUMÉRIQUES

La reprise du terme de « chantier » employé par l'historienne de l'art Anne Lafont pour désigner les nombreux projets sur la représentation du Noir dans les arts occidentaux n'est pas anodine¹³¹⁶. L'expression se réfère en réalité aux constats successifs tout au long de ma réflexion, des premiers contacts avec l'imagerie de l'esclavage atlantique jusqu'à la finalisation de la thèse. Bien que mon choix analytique se soit concentré sur une fraction infime, symbolisée par la figure de l'esclave et du travailleur urbain, au sein du vaste champ de la représentation visuelle/artistique du Noir, qui dépasse largement l'esclavage ; l'émergence incessante d'images de tous horizons a renforcé cette impression préalable. La principale difficulté rencontrée aux débuts de la recherche n'a paradoxalement cessé de grandir tout au long de la réalisation de la thèse, jusqu'à ce que la consolidation de mon approche iconographique/iconologique, ma réflexion sur les archives visuelles et les contacts plus rapprochés avec le vaste domaine des humanités numériques aient donné plus de sens à mes interrogations.

À titre de conclusion, la brève description qui suit touche aux possibilités de l'après-thèse, au-delà de tous les aspects inexplorés pointés dans cette conclusion. La proposition d'analyse comparatiste entre le vaste corpus qui a trait à l'esclavage dans le monde atlantique, citée auparavant, apparaît comme la continuation la plus logique. Celle-ci est pensée à partir d'une approche typologique selon les thèmes des représentations, qui fonctionnent comme des vocabulaires visuels au sein de cette imagerie : l'esclavage urbain, la plantation, l'esclavage des mines, la traite, entre tant d'autres. À l'intérieur de ces modèles pour la représentation visuelle de l'esclavage, qui s'inscrivent à la fois dans l'espace et le temps et dans les fondements techniques, ces « strates sémantiques » sont très significatives vis-à-vis des positions idéologiques/discursives autour de l'institution au fil des temps. D'une part, cette approche, qui suppose un travail d'ampleur sur les archives visuelles, demande des outils adaptés à la gestion d'un corpus considérable d'images. D'autre part, le partage des résultats de ces recherches hyperspécialisées sur la facette visuelle/artistique de l'esclavage demande également une normalisation et une

¹³¹⁶ Anne Lafont, « La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art ? », *op. cit.*

mise à niveau de ces outils¹³¹⁷. C'est pourquoi, la réflexion de l'approche des fonds et des collections concernant ces images de l'esclavage par le biais du domaine des humanités numériques se présente à nous comme une forme d'investissement méthodologique, technique et théorique sur la visibilité et la matérialité de ces objets dans nos sociétés contemporaines¹³¹⁸.

¹³¹⁷ Voir le numéro 3 de la revue *Esclavages et Post-Esclavages* du CIRESC, le dossier « Incrire les esclavages dans les humanités numériques », sous la direction de Jane Landers, Jean-Pierre Le Glaunec, Henry Lovejoy et Paul Lovejoy, [En ligne], 2020.

¹³¹⁸ Cette réflexion se développe à partir des résultats de la résidence numérique concernant la création d'une interface de recherche fédérée sur l'esclavage et les abolitions dans les archives et collections françaises sur *Oméka S* (gestion des fonds et des collections numériques), dans le cadre du consortium DISTAM (*Digital Studies Africa Asia and the Middle East*). Cf. le site Les Archives visuelles de l'esclavage et des abolitions, disponible sur : <https://images-esclavages.sempiternelia.com/s/images-esclavages/page/bienvenue>

Références bibliographiques

VISUAL STUDIES, LES ÉTUDES ET LA CULTURE VISUELLES

- BANN, Stephen. Photographie et reproduction gravée ; l'économie visuelle au XIXe siècle. In : *Études photographiques* [en ligne]. N. 9, 2001. p. 22-43. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/241> ; consulté le 09 juillet 2021.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Traduit par Jean Bernard Torrent. Paris : Gallimard, 2004. 346 p. (Collection Les Temps des Images).
- BERGER, John. Voir le voir. *À partir d'une série d'émissions de télévision de la BBC*. Traduit de l'anglais par M. Triomphe. Paris : B42, 2014.
- BOIDY, Maxime. I Hate Visual Culture. In : *Revue d'anthropologie des connaissances* [En ligne]. Vol. 11, n. 3, 2017. p. 1-17. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/rac/1867> ; consulté le 31 janvier 2020.
- BOIDY, Maxime. *Les Études visuelles*. Saint Denis : Presses Universitaires de Saint Vincennes. 188 p.
- BOIDY, Maxime. Luttés de représentation, luttés de visibilité : notes sur l'iconographie et l'iconologie politiques des dominé-e-s. In : *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines* [en ligne]. N. 4, 2017. p. 1-14 ; Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01975890> ; consulté le 31 janvier 2020.
- CRARY, Jonathan. Modernizing Vision. In : FOSTER, Hall. Foster, H., *Vision and Visuality*. Seattle : Bay Press, 1988. p. 29-44.
- CRARY, Jonathan. *Techniques de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*. Traduit par Frédéric Maurin. Bellevaux : Dehors, 2016. 253 p.
- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992. 224 p. (Collection Folio).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Edition de la Minuit, 2000. 286 p. (Collection Critique).
- DUBUISSON, Daniel ; RAUX, Sophie (éds.). *À perte de vue, les nouveaux paradigmes du visuel*. Dijon : Les Presses du Réel. 448 p. (Collection Perspectives).
- FOSTER, Hall. *Vision and Visuality*. Seattle : Bay Press, 1988. p. XIV – 135 p.
- FOUCAULT, Michel. L'œil du pouvoir. In : BENTHAM, Jeremy. *Le Panoptique*. Paris : Pierre Belfond, 1977. p. 7-31.
- GELL, Alfred. *Art and Agency : An Anthropological Theory*. Oxford : Oxford University Press, 1998. 272 p.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. In : *Revista Brasileira de História* [en ligne]. Vol. 23, n. 45, 2003. p. 11-36. Disponible sur : <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf> ; consulté le 25 mai 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. On Visuality. In : *Journal of Visual Culture* [en ligne]. Vol. 5, n. 1, 2006. , p. 53-79. Disponible sur : <https://doi.org/10.1177/1470412906062285> ; consulté le 20 décembre 2019.

MITCHELL, W. J. T. Iconology and Ideology : Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition. In: FARAGO, Claire. *Reframing the Renaissance : Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press, 1995.

MITCHELL, W. J. T. *Que Veulent les images ? une critique de la culture visuelle*. Traduit par Maxime Boidy, Nicolas Cillins, Stephane Roth. Dijon : Les Presses du Réel, 2014. p. 384.

MITCHELL, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. 380 pages

MOXEY, Keith. Les Études visuelles et le tournant iconique. In : *Intermedialités* [En ligne]. N. 11 2014. p. 149–168. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n11-im3117/037542ar/>; consulté le 20 décembre 2019.

BIBLIOGRAPHIE SUR FREDERICO GUILHERME BRIGGS ET SUR LA LITHOGRAPHIE

ADHEMAR, Jean et al. *Connaître et choisir la lithographie*. Paris : CELIV, 1988. 280 p.

ANTREASIAN, Garo Z. Some Thoughts about Printmaking and Print Collaborations. In : *Art Journal (Printmaking. The Collaborative Art)*. Vol. 89, n. 3, [En ligne], 1980, p. 180-8. Disponible sur <https://www.jstor.org/stable/776351>. Consulté le 17 septembre 2021.

BOUQUIN, Corinne. PARINET, Elisabeth. *Dictionnaire des imprimeurs lithographes du XIX^e siècle*. [En ligne] : Éditions en ligne de l'École des chartes, 2014.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da ; Briggs, Frederico Guilherme ; Ludwig, Pedro. *Lembrança do Brasil, Ludwig and Briggs*. Rio de Janeiro : Biblioteca Nacional. 32 p.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra; introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. 2^e éd. São Paulo : EdUSP. 1994. 509 p.

GILMOUR, Pat Gilmour (dir.). *Lasting Impressions: Lithography as Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. 416 p.

GORINO, Vitor Hugo. *Litografia artística brasileira: Lotus Lobo e Darel Valença Lins*. Thèse de doctorat. Arts. Campinas: UNICAMP, 2014.

LANG, Léon. *La Lithographie en France: des origines au début du romantisme*. Mulhouse: François Gangloff, 1946. 24 p.

MARX, Claude-Roger. *La Gravure originale au XIX^e siècle*. Paris : Somogy, 1962. 251 p.

SANTOS, Renata. *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2008. 143 p.

SOUSA, Jörg ; Melot, Michel. *La Mémoire lithographique*. Paris : Arts et Métiers du Livre éditions, 1998. 255 p.

TURAZZI, Maria Inês (éd.). *Tipos e cenas do Brasil Imperial – a litografia Briggs na coleção Geyer*. Petrópolis : Museu Imperial, 2002. 204 p.

TRAVAUX CITÉS

ADES, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*. New Haven : Yale University Press, 1989. 361 p.

ALENCASTRO, Luís Felipe de. *O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000. 544 p.

ÁLVAREZ Fernando Bouza de. *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*. Lisbonne : Edições Cosmos, 2000. 376 p.

BANDEIRA, Julio, LAGO, Pedro Correa. *Debret e o Brasil, obra completa*. Rio de Janeiro : Capivara, 2009.

BECKER, Howard S. *Arts Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982. 392 p.

BELLUZZO, Ana Maria. A propósito do Brasil dos Viajantes. In : *Revista USP* [en ligne]. N. 30, 1996. p. 8 -19. Disponible sur: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25903/27635> ; consulté le 15 novembre 2015.

BINDMAN, David ; GATES, JR., Henry Louis ; HONOUR, Hugh. *The Image of Black in Western Art*. Vol. 4, tomes I et II. Cambridge (MA) : Havard University Press, 2012.

BONNET, Márcia C. Leão. *Entre artifício e a arte, pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro : Secretaria Municipal da Cultura, Arquivo Geral da Cidade, 2009. 200 p.

BOSI Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 [1^{re} éd. de 1992]. 395 p.

BOURDIEU, Pierre. Le mort saisit le vif . In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. N. 32-33, 1980.

BOUTET, Josiane ; MAINGUENEAU, Dominique. Sociolinguistique et analyse de discours : façons de dire, façons de faire. In : *Langage et société* [en ligne]. N. 114, 2005. p. 15-47. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2005-4-page-15.htm> ; consulté le 25 juin 2019.

BRIENNEN, Rebecca Parker. *Visions of Savage Paradise, Albert Eckhout, Court Paint in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

BROWERS, Gervaise. La Lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques. In : *Sociétés & Représentations* [en ligne]. Vol. 2, n. 40, 2015.

BURDICK, John. *Blessed Anastácia: Women, Race and Popular Christianity in Brazil*. New York, Londres: Routledge, 1998. 256 p.

BURKE, Peter. *Eyewitnessing: the Uses of Images as Historical Evidence*. Londres: Reaktion Books, 2001. 224 p.

BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Aldershot (Angleterre) : Scholar Press, 1994. 472 p.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidade*. Miguel Hidalgo (México) : Grijalbo, 1989. 391 p.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, vol. 2 (1836-1880)*. 6^e éd. Belo Horizonte : Itatiaia, 1981. 438 p.

CARDOSO, Rafael. Resenha: O Brasil (re-)redescoberto: o olhar estrangeiro sobre a história da arte brasileira. In : *Concinnitas* [en ligne]. Vol. 2, n. 23, 2013. p. 87-101. Disponible sur: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/11500/9012>; consulté le 20 octobre 2020.

CAROLL, Noël. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford, Oxford University Press : , 1998. 425 p.

CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil. O longo caminho*. 3^e éd. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002. 236 p.

CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du paysage*. Paris: Presses universitaires de France, 2013 (1^{re} ed. de 1989).

CAVACALNTI Ana; MALTA, Maria; Pereira, Sonia Gomes (éds.). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua História – Painéis de pesquisa*. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ, 2016.

CHIARELLI, Tadeu. História da arte/ História da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações. In : *Ars* [en ligne], . Vol. 3, n. 6, 2005. p. 78-87. Disponible sur <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000200006>. Consulté le 18 février 2021.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX*. São Paulo : Senac, 2019. 170 p.

COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes – Exemplos do século XIX. In : DAZZI, Camila ; PORTELLA, Isabel. S. ; SILVA, Rosangela Jesus ; VALLE, Artur. *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Vol. I. Rio de Janeiro : CEFET/RJ, 2008. p. 19-25.

CONDURU, Roberto et al. *Missão Francesa no Brasil*. Rio de Janeiro : Sextante, 2004. 204 p.

COUTO, Jorge (éd.). *Rio de Janeiro, capitale de l'Empire portugais (1808-1821)*. Paris : Chandeigne, 2010. 540 p.

CUNHA, Luís Antonio. *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo : Editora UNESP, 2005.

CUNIN, Elisabeth. Postface. Une perspective comparative sur les "sociétés post-esclavagistes". In : *Politique africaine*. Vol. 4, n. 140, 2015. p. 83-98.

DANTAS, Mariana ; HART, Emma M. Historical Approaches to Researching the Global Urban. In : HARRISON, John ; HOYLER, Michael. *Doing Global Urban Research*. Los Angeles : Sage, 2018. p. 211-224.

DAZZI, Camila. Os Estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro : contexto historiográfico, omissões históricas e novas perspectivas. In : *Visualidades* [en ligne]. Vol. 11, n. 1, 2013.p. 109-31. Disponible sur: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/28188/15845>; consulté le 30 octobre 2020.

DE LA FUENTE, Alejandro. Afro-Latin American Art.I In : DE LA FUENTE, Alejandro ; ANDREWS, George Reid. *Afro-Latin-American Studies, an Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2018. p. 348-405.

DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. In : *Anais do Museu Paulista* [en ligne]. Vol. 14, n. 2, 2006. p. 301-13. Disponible sur: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000200009>; consulté le 24 octobre 2020.

DIAS, Elaine. "Mon atelier de catumbi" e "Debret em seu Ateliê": interpretações e invenções acerca da vida do artista do Brasil. In: DAZZI, Camila ; PORTELLA, Isabel. S. ; SILVA, Rosangela Jesus ; VALLE, Artur. *Oitocentos: o ateliê do artista*. Vol. IV. Rio de Janeiro : CEFET/RJ, 2017. p. 79-86.

DIAS, Elaine. Le Breton entre Humboldt e Bachelier : Referências para o Ensino Artístico Brasileiro. In : *Arte e suas instituições, Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Vol. 14, n. 2. Rio de Janeiro : UFRJ, 2013. p. 415-428.

DIAS, Elaine. *Debret : a pintura de história e as ilustrações da corte da "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"*. Mémoire de recherche. Histoire. Campinas : UNICAMP, 2001.

DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851). In : *Revista de História da Arte e Arqueologia* [en ligne]. N. 9, 2009.p. 81-99. Disponible sur: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/revista09.htm> ; consulté le 16 novembre 2020.

DIAS, Elaine. *Félix-Emile Taunay : cidade e natureza no Brasil*. Thèse de doctorat. Histoire de l'art. Campinas : UNICAMP, 2005.

DIAS, Elaine.. La difficile réception de la tradition académique française au Brésil. In : *Figura* [en ligne]. Vol. 2, 2004. p. 315-58. Disponible sur : <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10139> ; consulté le 25 juillet 2020.

DOMINGUES, José Maurício. A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil. In : *Dados* [en ligne]. Vol. 45, n. 3, 2002. p. 459-482. Disponible sur <https://doi.org/10.1590/S0011-52582002000300005>. Consulté le 18 février 2021.

DUVIOLS, Jean-Paul. Premiers regards sur les sauvages (XVI^e siècle). In : *América*. N. 50, [En ligne], 2017.

ERMAKOFF, George ; FRAGOSO, Mauro. *Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro 425 anos, 1590-2015*. Rio de Janeiro : G. Ermakoff. 312 p.

FRAGOSO, João. A formação da economia colonial no Rio de Janeiro e de sua primeira elite senhorial (século XVI et XVII). In : FRAGOSO, João ; BAPTISTA, Maria Fernanda Bicalho ; SILVA, Maria de Fátima Gouvea (éds.). *O Antigo Regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo : Civilização Brasileira, 2001. p. 29-71.

FRANCISCO, Carla C. L'esclavage pittoresque et le développement de la représentation du paysage urbain de Rio de Janeiro (XVI^e – XIX^e siècles). In : *Les chantiers de la création* [en ligne]. N. 10, 2017. p. 1-15. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/lcc.1345>. Consulté le 18 février 2021.

- FRANCISCO, Carla C. Corps punis, mémoires meurtries : une mise en récit visuel de l'imagerie de l'esclavage atlantique. In : *Corps*. N. 18, 2020. p. 177-186.
- FRANCISCO, Carla C. Portrait en contraste : les représentations littéraires et iconographiques de la femme noire au Brésil, XIXe siècle. Mémoire de recherche. Études romanes. Aix-en-Provence : Université d'Aix-Marseille, 2012.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrado e Mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro : Editora Record, 2002. 896 p.
- TANNEBAUM, Frank. *Slave and Citizen*. Boston : Beacon Press, 1991. 160 p.
- FRIDMAN, Fânia ; Macedo, Valter Luís. A ordem urbana religiosa no Rio de Janeiro colonial. In : *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade* [em ligne]. Vol. 1, n. 1, 2013. p. 1-21. Disponible sur : <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635109> ; consulté le 11 novembre 2020.
- FRIDMAN, Fânia. *Donos do Rio em nome do Rei: uma história fundiária da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. 302 p.
- GARCÍA, Dorde Cuvardic. Iconografía de los frontispicios de la colecciones costumbristas de tipos sociales em Europa y Latinoamérica. In : *Filología y Lingüística*. Vol. 40, n. 2. [En ligne], 2014.
- GAVIÃO, Luís Gustavo. *Relações complexas: pintores fluminenses e seus encomendantes, 1763-1821*. Thèse de doctorat. Histoire de l'Art. Rio de Janeiro : UFRJ, EBA, 2010.
- GUILLOUËT, Jean Marie ; JONES, Caroline A., MENGER, Pierre Michel, SOFIO, Séverine. Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations. In : *Perspective* [en ligne]. N. 1, 2014. p. 27-42. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/perspective.4314> ; consulté le 18 février 2021.
- HANDLER, Jerome; HAYES, Kelly. Escrava Anástacia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint. *African Diaspora*. Vol. 2, n. 1, p. 25-51.
- HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993. 304p. (Collection Paradoxe).
- HERZOG, Tamar. Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico. In : *Cuadernos de Historia Moderna*. Vol. 10, Madrid, 2011. p. 21-31.
- JARRY, Madeleine. L'Exotisme au temps de Louis XIV : tapisseries des Gobelins et de Beauvais. In : *Medizinhistorisches Journal*. Vol. 11, n. 1/2, [En ligne], 1976, pp. 52-71.
- KARASCK, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro. 1808-1850*. Traduit de l'anglais par Pedro Mario Soares. São Paulo : Companhia das Letras, 2000. 643 p.
- KHELISSA, Anne Perrin. "Grand" artistes au service des arts "mineurs", ou comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires (avec Jean-Baptiste Oudry en contre-exemple). In : GRIL-MARIOTTE, Aziza. *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIIIe – XXe siècle)*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018. p. 27-39. (Collection Art et Société).

KOSSOY, Boris. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: EdUSP, 2002 [1^{re} éd. 1994].

LAFONT, Anne ; LEDBURY, Mark ; THOMPSON, Krista ; WAT, Pierre ; WELLER, Oliver. L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche. In : *Perspective* [en ligne]. N. 1, 2017. p. 31-46. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/perspective/7078>. Consulté le 12 juillet 2021.

LAFONT, Anne How Skin Color Became a Racial Marker : Art Historical Perspectives on Race. In : *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 51, n. 1, Baltimore, John Hopkins University Press, 2017. p. 89-113.

LAFONT, Anne. How Skin Color Became a Racial Marker : Art Historical Perspectives on Race. In : *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 51, n. 1, Baltimore, John Hopkins University Press, 2017, pp. 89-113.

LAFONT, Anne. La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art ? In : *Perspective* [en ligne]. N. 1, 2013. p. 67-73. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/perspective.1854>. Consulté le 18 février 2021.

LEÃO, Daniel Souza. *Topografias imaginárias: a paisagem política do Brasil holandês em Frans Post, 1637-1669*. Thèse de doctorat. Histoire sociale. Leiden: Université de Leiden, 2010.

LEBEN, Ulrich. La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815). In : FAVREAU Marc, MICHEL, Patrick (éds.). *L'objet d'art en France du XVI^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire*. Bordeaux : Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, 2007.

LEENHART, Jacques. Jean-Baptiste Debret : um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. In : *Sociologia & Antropologia*. Vol. 3, n. 6, Rio de Janeiro, 2013.

LEENHART, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um pintor francês no Brasil imperial. In : LEENHART, Jacques (éd.). *A Construção Francesa do Brasil*. São Paulo : Hucitec, 2008 pp. 25-77.

LHOMME, Alain. Analyse du Discours et analyse textuelle. In : *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne]. 2019, p. 2-3. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/aad/3254> ; consulté le 23 septembre 2019.

LIMA, Carlos A. *Artífices do Rio de Janeiro (1790-1818)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 330 p.

LIMA, Valéria Alves Esteves . "Mon digne successeur et ami" : Debret, Porto-Alegre et l'invention d'un héritage. In : *Brésil(s)* [en ligne]. N. 10, 2016. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/bresils/2038> ; consulté le 6 novembre 2020.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Academia Imperial de Belas Artes, um projeto político para as artes no Brasil*. Mémoire de recherche. Histoire de l'art. Campinas : UNICAMP, 1994. 261 p.

LIMA, Valéria Alves Esteves. Iconografia de Viagem à luz da História da Arte. In : *19&20* [en ligne]. Vol. 3, n. 2, , 2008. s. p.. Disponible sur: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_vl_viajantes.htm ; consulté le 30 octobre 2020.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas : Editora da Unicamp, 2017.

LIMA, Valéria Alves Esteves. Silêncios e Vazios: a « Iconografia de Viajantes » e o(s) tempo(s) de ver. In : *XII Encontro de História da Arte (EHA-UNICAMP)*. Campinas : UNICAMP, 2017. p. 594-601.

LIRA, Lenice da Silva. A paisagem carioca: tempo e espaços dos painéis de Leandro Joaquim. In : *XII Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Observatorio Geográfico de América Latina, [En ligne], 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette, 1991.

MARQUESE, Rafael de Bivar ; DA SILVA JUNIOR, Waldomiro Lourenço. Tempos históricos plurais: Braudel, Koselleck e o problema da escravidão nas Américas. In : *História da Historiografia*. Vol. 11, n. 28. Ouro Preto, 2018.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A História global da escravidão atlântica: balanços e perspectivas. In : *Esboços*. Vol. 26, n. 41, 2019, Florianópolis, Univesidade Federal de Santa Catarina.

MARQUESE, Rafael de Bivar. Açúcar, representação visual e poder: a iconografia sobre a produção caribenha de açúcar nos séculos XVII e XVIII. In : *Revista USP*. N. 55, [En ligne], 2002, pp. 152-184.

MASON, Peter. Portrayal and Betrayal: the Colony Gaze in Seventeenth Century Brazil. In : *Culture & History*. Vol. 6, [En ligne], 1989, pp. 37-62.

MASON, Peter. Troca e deslocamento nas pinturas de Albert Eckhout de sujeitos brasileiros. Traduit par Jonatas Ferreira. In : *Estudos de Sociologia*. Vol. 1, n. 7, [En ligne], 2001, pp. 240-243.

MATTOSO, Katia M. de Queiros. *Être esclave au Brésil XVI^e – XIX^e siècles*. Paris : Hachette, 1979.

MATTOSO, Katia M. Queiros. *Être esclave au Brésil XVI^e – XIX^e siècle*. Paris : Hachette, 1979. 317 p.

MELLOT, Michel. La caricature et la lithographie sociale. In : ADHEMAR, Jean *et al. Connaître et choisir la lithographie*. Paris : Celiv, Fernand Nathan éditeur, 1988, p. 207-20.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. In : *Revista USP* [en ligne]. N. 30, 1996. p. 142-155. Disponible sur: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25914/27646> ; consulté le 07 avril 2019.

MIGLIACCIO, Luciano. Les Muses de Tijuca : Portugais et Français à Rio de Janeiro. In : *Brésil(s)* [en ligne]. N. 10, 2016. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/bresils/2038> ; consulté le 6 novembre 2020.

MILLER, Joseph C. O Atlântico escravista: açúcar, escravos e engenhos. In : *Afro-Ásia*. Vol. 20, n. 19, [En ligne], 1997.

MILLIOT, Vincent. *Les Cris de Paris ou le peuple travesti, les représentations des petits métiers parisiens*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2014 [1^{re} éd. de 1995].

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Poder senhorial, estatuto nobiliárquico e aristocracia. In : HESPANHA, António Manoel. *História de Portugal, o Antigo Regime*. Vol. 4. Lisbonne : ed. Estampa, 1997. p. 333-377.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil. Ensaíos sobre a arte brasileira*. São Paulo : Ática, 1996.

NIGHTINGALE, Carl. The Global Urban History Project. In : *Planning Perspectives*. Vol. 33, n. 1. New York ; Londres : Routledge, 2018. p. 135-138.

PEREIRA, Moacyr Soares. O Novo Mundo no Planisfério da Casa de Este, o “Cantino”. In : *Revista da Universidade de Coimbra*. Vol. 35. Coimbra : Universidade de Coimbra, 1989, pp. 271-308.

PEREIRA, Sônia Gomes. *A Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: ensino artístico e arte brasileira nos séculos XIX e XX. Projeto de pesquisa para a reformulação do Museu da Escola de Belas Artes – D. João VI/UFRJ*. Rio de Janeiro : EBA-UFRJ, 2002.

PEREIRA, Sônia Gomes. Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In : FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (éd.). *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPES, 2010. p. 547-556.

PEREIRA, Sônia Gomes. O ateliê como espaço de ensino e construção de práticas artísticas. In : DAZZI, Camila ; PORTELLA, Iara Silva ; VALLE, Arthur. *Oitocentos: o ateliê do artista*. Vol. IV. Rio de Janeiro : CEFET/RJ, 2017.

PEREIRA, Sônia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. In : *revista ieb* [en ligne]. N. 54, 2012. p. 87-106. Disponible sur : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742012000100007 ; consulté le 24 octobre 2020.

PIFANO, Raquel Queiros. Pintura colonial. Bíblia dos iletrados. In : *Acervo* [en ligne]. Vol. 24, n. 2, 2011. pp. 99-112. Disponible sur <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/355/355>. Consulté le 18 février 2021.

POLAR, Jorge Cornejo. Presencia francesa en el costumbrismo peruano. In : GUEREÑA, Jean-Louis. ZAPATA, Monica. *Culture et éducation dans les mondes hispaniques : Essais en hommage à Ève-Marie Fell*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2005, pp. 105-112.

RAGGI, Giuseppina. A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada. In : *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* [en ligne]. N. 8, 2016. p. 121-44. Disponible sur : http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=224&vol=8 ; consulté le 15 novembre 2020.

RAMINELLI, Ronald. Vistas e paisagens: imagens do Rio de Janeiro colonial. In : *Revista de História* [en ligne]. N. 247, 2002. p. 33-52. Disponible sur <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18941/21004>. Consulté le 18 février 2021.

REINHART, Koselleck. *Le Futur passé : contributions à la sémantique des temps historiques*. Paris : Éditions de l'EHESS, 2016.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

SALKJELSVIK Kari Soriano. MARTINEZ-PINZON Felipe (dirs.). *Revistar el costumbrismo : cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford : Wien : Peter Lang, 2016. coll. Hispano-Americana : Geschichte, Sprache, Literature, vol. 46.

SANTIAGO, Bruna Oliveira. *Humor e artes gráficas: a representação do negro na revista Semana Ilustrada [sic] (1860-1876)*. Mémoire de recherche. Histoire sociale, São Paulo : USP, 2017.

SANTOS, Nubia Melham ; LENZI, Maria Isabel. *O porto e a cidade: o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910*. Rio de Janeiro : Casa das Palavras, 2005.

SANTOS, Renata ; RIBEIRO, Marcus Venícius ; LYRA, Maria Lourdes de Viana (éds.). *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*. Rio de Janeiro : Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, 2010. 366 p.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. Global porque escravista : uma análise das dinâmicas urbanas do Rio de Janeiro entre 1790 e 1815. In : *Almanack* [en ligne]. N. 24, 2020. s. p. Disponible sur : <https://www.scielo.br/j/alm/i/2020.n24/> ; consulté le 09 juillet 2021.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Irmãos 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.

SCHAEFFER, Jean-Michel. *Adieu à l'esthétique*. Paris : PUF, 2000.

SCHULTZ, Kirsten. Perfeita civilização : a transferência da corte, a escravidão e o desejo de metropolizar uma captial colonial. Rio de Janeiro, 1808-1821. In : *Tempo* [en ligne]. Vol. 12, n. 24, 2008. p. 5-27. Disponible sur: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042008000100002> ; consulte le 9 septembre 2020.

SCHULTZ, Kirsten. *Tropical Versailles: Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*. New York, London : Routledge, 2001. 338 p. (Collection New World in the Atlantic World)

SCHWARCZ, Lilia Moritz ; SIMIONI, Ana Paula. La colonie des artistes français à Rio de Janeiro en 1816 : un passé recomposé. In : *Brésil(s)* [en ligne]. N. 10, 2016. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/bresils/2038> ; consulté le 6 novembre 2020.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo : Duas Cidades, 1981. 240 p.

- SELA, Eneida Maria. *Desvendando figurinhas: um olhar histórico para as aquarelas de Guillobel*. Mémoire de recherche. Histoire Sociale. Campinas : UNICAMP, 2001.
- SEQUEIRA-SANTOS, Tereza. Belas-Artes vs Ciências, Artes e Ofícios. Ideias para uma Academia Brasileira durante a permanência da corte portuguesa no Brasil. In : *ARTE TEORIA*. N. 16-17, Lisbonne : Faculdade de Belas Artes, 2014. p. 17-8.
- SHESGREEN, Sean. *The Image of the Outcast. The Urban Poor in the Cries of London*. Manchester : Manchester University Press, 2002.
- SILVA, Valéria P. G. *Figurinhas de branco e negro: Carlos Julião e o mundo colonial português*. Thèse de doctorat. Histoire de l'Art. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2010.
- SILVA, Valéria Piccoli Gabriel. *Figurinhas de branco e negro: Carlos Julião e o mundo colonial português*. Thèse de doctorat. Histoire de l'art. São Paulo : USP, 2010.
- SMITH, Stefan Halikowski. Lisbon in the Sixteenth Century: Decoding the Chafariz d'el Rei; In : *Race & Class*. Vol. 2, n. 60, [En ligne], 2018.
- SOARES, Luiz Carlos. A escravidão industrial no Rio de Janeiro do século XIX. *Anais do V Congresso Brasileiro de História Econômica (ABPHE)*. [En ligne], 2003.
- SOMMER Doris. *Foundational Fictions : The National Romances of Latin American*. Berkeley : University of California Press, 1993.
- SOUZA, Monica Dias de. Escrava Anastácia e Pretos Velhos : a rebelião silenciosa da memória popular. In : SILVA, Wagner Gonçalves da. *Imaginário, cotidiano e poder : memória afro-brasileira*. Vol. 3. São Paulo : Selo negro, Summus, 2004. p. 15-42.
- SQUEFF, Leticia. Quando a história (re)inventa a arte: a Escola de Pintura Fluminense. In : *Rotunda* [en ligne]. n. 1, 2003. p. 19-31. Disponible sur: <http://www.iar.unicamp.br/rotunda/>. Consulté le 18 février 2021.
- SQUEFF, Leticia. Revendo a Missão Francesa : A Missão Artística de 1816, de Afonso d'Escagnolle Taunay. In : *Anais do Iº Encontro de História da Arte da UNICAMP* [en ligne]. 2009. p. 133-40; Disponible sur : <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v2-133-140-leticia%20squeff.pdf>; consulte le 25 octobre 2020.
- TELLES, Patrícia. D. “Nada lhes prometo”, o desconhecido Cavaleiro Brito. In : CAVALCANTI, Ana ; MALTA, Mariza ; PEREIRA, Sonia Gomes (éds.). *Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua História – Painéis de pesquisa*. Rio de Janeiro : EBA/UFRJ, 2016.
- TELLES, Patrícia. D. *O cavaleiro Brito e o conde Da Barca : os dois diplomatas portugueses e a missão francesa de 1816 ao Brasil*. Lisbonne : Documenta, 2017.
- THERIAULT, Mélissa. *L'art de masse et l'art populaire dans la philosophie analytique de l'art ou le paradoxe des fans d'Elvis*. Thèse de doctorat. Philosophie. Quebec, Aix-en Provence : Université du Québec, Université de Provence, 2007.
- TOMIC, Dale W. *Through the Prism of Slavery: Labor, Capital and World Economy*. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2004. 226 p.

TRINDADE, Jaelson Bitran. Arte colonial: corporação e escravidão. In : ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afrobrasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo : Tenenge, 1988.

TRINDADE, Luísa. Uma outra representação da rua Nova dos Mercadores, em Lisboa: a tábua do “martírio de S. Sebastião” de Gregório Lopes. In : *Medievalista*. N. 20, [En ligne], 2016, pp. 3-25.

VALLE, Arthur. From ‘Academy’ to ‘School’: Transformations in the Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro, 1816-1930. In : VAZQUEZ, Oscar E. (éd.). *Academies and Schools of Art in Latin America*. New York, Londres : Routledge, 2020.

VAN DEN BOOGAART, E. *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679: a Humanist Prince in Europe and Brazil*. Haia : Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979.

VAZQUEZ, Oscar E. (éd.). *Academies and Schools of Art in Latin America*. New York, Londres : Routledge, 2020, 276 p.

WADE, Richard. *Slavery in the Cities. The South 1820 – 1860*. New York : Oxford University Press, 1964. 340 p.

WOOD, Marcus, *Black Milk – Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*. Oxford : Oxford University Press, 2013.

WOOD, Marcus. The *Museu do Negro* in Rio and the Cult of Anastácia as a New Model for the Memory of Slavery. In : *Representations*. Vol. 113, n. 1, 2011. p. 111-149.

ZANINI, Walter. (éd.). *História geral da arte no Brasil*. Vol. 2. São Paulo : Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZENHA, Celeste. Os negócios das “vistas do Rio de Janeiro” : imagens da cidade imperial e da escravidão. In : *Estudos Históricos* [en ligne]. Vol. 2, n. 34, 2004. p. 23-50. Disponible sur : <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2227/1366>. Consulté le 12 juillet 2021.

ZILIO, Carlos. As batalhas de Araújo Porto Alegre. In : *ARS*. Vol. 13, n. 26, 2015, Rio de Janeiro.

SOURCES PRIMAIRES

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. *Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Accademia das Bellas-Artes no anno de 1829, terceiro anno de sua instalação*. Rio de Janeiro : Typografia Ogier, 1829.

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. *Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Accademia das Bellas-Artes no anno de 1830, quarto anno de sua instalação*. Rio de Janeiro : Typografia Ogier, 1830.

BRASIL. *Coleção de leis do Brasil (1808-1820)*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1890. 100 p. Disponible sur : <https://www2.camara.leg.br/atividade->

[legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis/copy_of_colecao1.html](#). Consulté le 10 septembre 2020.

DEBRET, Jean-Baptist ; LEENHARDT, Jean (éd.). *Voyage Pittoresque et historique au Brésil*, Paris : Imprimerie Nationale éditions ; Arles, Actes Sud, 2014. 635 p.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, 3 tomes, Paris, Firmin Didot, 1834, 1835, 1839.

EXPILLY, Charles. *Les femmes et les mœurs du Brésil*. Paris : Charlieu et Huillery éditeurs, 1863.

FROGER, François. *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 et 1697 aux côtes d'Afrique, détroit de Magellan, Brésil, Cayenne et îles Antilles, par une escadre des vaisseaux du Roi, commandée par M. de Gennes*. Amsterdam : chez les Héritiers d'Antoine Schelte, 1699.

HUMBOLDT, Alexander von. *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne. Du Mexique*. Préface de François Chevalier. 2 vols. Paris : Editions Utz, 1997 [1811]. 909 p.

LERY, Jean de. LESTRINGANT, Frank (éd. scientifique). LEVI-STRAUSS Claude (préface). *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Paris : Librairie générale française, 1994.

TAUNAY, Afonso d'Escragnoles. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro : Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1957[1912].

THEVET, André. LESTRINGANT, Frank (éd. scientifique). *Le Brésil d'André Thevet : les singularités de la France antarctique (1557)*. Paris : Chandeigne, 1997.

SOURCES SECONDAIRES

ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. *Catálogo da Exposição de História do Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro : Biblioteca Nacional, 1881-82.

BARATA, Mario. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816. In : *19&20* [en ligne], 1959. Sans page. Disponible sur: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton_manuscrito.htm ; consulté le 26 octobre 2020.

BITTENCOURT, Gean Maria. *A Missão Artística Francesa de 1816*. Petrópolis : Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967. Sans page.

DE LOS RIOS, Antonio Morales. O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo: 1816-1889. In : *Boletim do IHGB. (Anais do III Congresso de História Nacional - outubro de 1938)*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1942.

FERREZ, Gilberto. *As cidades de Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII : álbum iconográfico comemorativo do bicentenário da transferência da sede do governo do Brasil*. Rio de Janeiro : Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1963.

FERREZ, Gilberto. *O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo : Melhoramentos, 1957.

GALVÃO, Alfredo. *Os primeiros concursos para o magistério realizados na Academia de Belas Artes*. Rio de Janeiro : Oficina Gráfica da Universidade do Brasil, 1961.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro : Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1957[1912].

TWYMAN, Michael. *A Directory of London Lithographic Printers 1800-1850*. London : s. é., 1976.

VIANA, Ernesto Araujo da Cunha. Das artes plásticas no Brasil em Geral e no Rio de Janeiro em particular. In : *Revista do IHGB*. Tome 78, vol. 132, Rio de Janeiro, IHGB, 1915. p. 505-608.

Annexes

Liste des documents manuscrits, de loi (les décrets, licences, etc.).....	p. 434
Données quantitatives autour de la production des albums d'estampes et la vente des feuilles volantes lithographiques dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro (1820-1850).....	p. 436
Requête présentée au ministre de l'Empire par Frederico Guilherme Briggs et Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive.....	p. 438
Traduction de la Requête présentée à Votre Excellence le ministre de l'Empire, pour être présente à Votre Majesté Impériale Constitutionnelle.....	p. 439
Les lettres sous presse autour du concours pour la chaire de Paysage à l'AIBA (1833).....	p. 441
Traductions de textes de la presse autour du concours de paysage, cités au chapitre IV.....	p. 453
Les statuts de l'Académie des Beaux-Arts à Rio de Janeiro (1820, 1826 et 1831).....	p. 455
Résultats de la recherche sur la base de données <i>FamilySearch</i>	p. 468
L'enquête iconographique sur la série <i>The Brazilian Souvenir</i>	p. 470

E. Liste des documents manuscrits, de loi (les décrets, licences, etc.)

Alvará de d. Maria I que proíbe o estabelecimento de fábricas e manufaturas no Brasil

Codex 439, fls: 27 et 28

Fonds: EG (Junta da Fazenda da província de São Paulo)

Ensemble: Cartas, provisões e alvarás

Localisation: ANBr

Disponibile en ligne : <http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/images/media/Junt%20da%20fazend%20COD439%20f27f27v28.pdf>

Consulté le 25 novembre 2020

Alvará pelo qual d. João revoga o alvará de 5 de janeiro de 1785, que abolia o estabelecimento das manufaturas e indústrias no Brasil e em todos os seus domínios ultramarinos

Boîte: 419, ensemble 01

Fonds: 7X (Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação)

Ensemble: Junta do Comércio. Portarias e circulares recebidas

Localisation : ANBr

Disponibile en ligne : http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3675&catid=145&Itemid=279

Consulté le 25 novembre 2020

Lettre adressée à sa Majesté D. Pedro, Empereur du Brésil (Jean-Baptiste Debret), 1823

Manuscrit : I-46, 4, 9, doc. 3

Localisation : Section Manuscritos – FBN

Disponibile en ligne : BNdigital

Date : le 3 janvier 1823

Traduction extrait p. 49

Moi, le Prince Régent, je fais savoir à ceux qui voient la présente charte : que voulant promouvoir et avancer la richesse nationale, et étant une de ses sources les manufactures, et améliorer, et donner plus de valeur aux biens et produits de l'agriculture et des arts, et augmenter la population donnant à faire à beaucoup de bras, et fournissant des moyens de subsistance à beaucoup de mes vassaux, qui faute d'eux se livreraient aux vices de l'oisiveté : et il m'appartient d'écarter tous les obstacles qui peuvent rendre inutiles ces profits avantageux : il m'est servi d'abolir et de révoquer toutes les prohibitions à cet égard dans l'État du Brésil, et dans mes dominions d'outre-mer, et d'ordonner que désormais, quel que soit le pays qu'ils habitent, ils puissent établir toutes sortes de manufactures, sans exception, faisant leur travail en petit ou en grand, comme il leur plaira.

Lettre adressée à son Excellence, le ministre de l'État de la Cour impériale du Brésil (Jean-Baptiste Debret), 1823

Manuscrit cote : I-46, 4, 9, doc. 4.

Localisation : Section *Manuscritos* – FBN

Disponible en ligne : BNdigital

Date : le 15 janvier 1823.

Petição de José de Cristo Moreira et al. ao Ministro dos Negócios do Império e ao Imperador (élèves de Debret), 1823

Manuscrit cote : I-46, 4, 9, docs. 1 et 2.

Localisation : Section *Manuscritos* – FBN

Disponible en ligne : BNdigital

Date : le 14 août 1823.

Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando licença para prestar concurso para a Academia Nacional, (Frederico Guilherme Briggs, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive), 1834

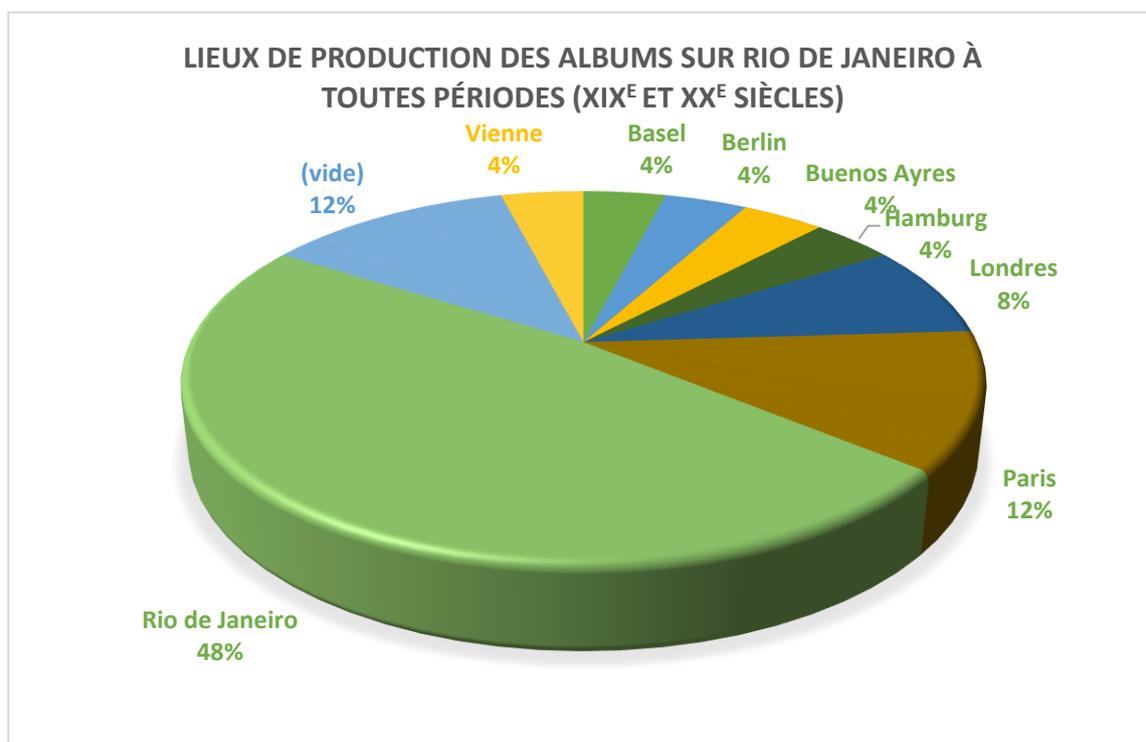
Manuscrit n. C-0670,027

Localisation : Section *Manuscritos* – FBN

Observations : Demande d'autorisation faite par Briggs pour prendre part au concours.

On constate que la datation du document dans la fiche de catalogage est erronée.

F. Données quantitatives autour de la production des albums d'estampes et la vente des feuilles volantes lithographiques dans le marché de l'estampe à Rio de Janeiro (1820-1850)



Graphique III-2 – Lieux de production des albums sur Rio de Janeiro à toutes périodes (XIX^e et XX^e siècles).

Type d'estampe d'après la thématique	Année de production	Titre du produit	Prix de vente annoncé	
			Heaton & Rensburg	Ludwig & Briggs
PORTRAITS	1840	<i>Portrait de J. M. Rosas</i>	X	400 réis
	1842	<i>Portrait de d. Tereza Cristina, future impératrice</i>	2 000 réis	X
CARTES	1840	<i>Carte du théâtre de la Guerre à Santa Catarina, par Bouliech</i>	X	1 000 réis
	1846	<i>Carte chorographique de l'Empire du Brésil</i>	10 000 réis/ 12 000 réis (version colorée)	X
CARICATURES	1840	<i>Caricature 1 Sgnarello</i>	X	120 réis
		<i>Caricature 2 Le premier employé du théâtre S. Pedro de Alcantara</i>		160 réis
PAYSAGES	1840/1845	<i>Vues du quartier de Botafogo</i>	X	2 000 réis
		<i>Cascata da Tijuca</i> (paysage des chutes d'eau dans la forêt de la Tijuca à Rio de Janeiro)		1 000 réis
		Panoramas		6 000 réis (la suscription) l'estampe réalisée 8 000 réis (prix de 1845)
REPORTAGE VISUEL	1840	<i>Morro Queimado em Cantagalo</i> (représentation d'une colline brûlée dans le quartier de Rio)		1 000 réis
		Les caricatures de <i>l'Entrudo</i>		240 réis (la feuille volante colorée)
	1843	<i>Le débarquement de l'Impératrice</i>	2 000 réis	
SCÈNES POPULAIRES ET TYPES SOCIAUX	1840	La série d'estampes <i>Costumes do Brasil</i>		La souscription des 50 estampes (6 000 réis) La feuille volante 160 réis
	1842	<i>Rio de Janeiro Pitoresco</i>	5 000 réis	
LIVRES ILLUSTRÉS	1846	<i>A Moreninha</i> , de Joaquim Manuel Macedo (illustration par Heaton & Rensburg)	2 500 réis	

Tableau 5 – Comparaison des prix des estampes artistiques par type des ateliers Heaton & Rensburg et Ludwig & Briggs (1840-1849).

G. Requête présentée au ministre de l'Empire par Frederico Guilherme Briggs et Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive¹³¹⁹

REQUERIMENTO APRESENTADO AO EX.^{mo} MINISTRO
DO IMPERIO,

Para ser presente a S. M. I. C.

SENHOR.

A Presença de V. M. I. C. tem de subir, qualquer destes dias, afim de receber a ultima decisão e validade, o resultado d'um concurso a que n'Academia Imperial das Bellas-Artes desta Cidade, se procedeu para preencher o lugar de Substituto à Cadeira de Paysagem da mesma Academia: e como em todo o processo deste concurso muitas circunstancias occorressem que claramente prejudicão as disposições da Lei, assim como os direitos de alguns concorrentes que não tiveram em seu auxilio pronunciado e escandaloso patronato, permitirá V. M. I. C. que os Supplicants abaixo assignados, como interessados no negocio, lhe exponhão com verdade tudo quanto sentem'a tal respeito, implorando desde já a bem de sua justica não só a execução da Ley, mas ainda a imparcialidade e rectidão manifestas, que dão, o primeiro e o mais bello caracter a todos os actos do Governo de V. M. I. C.

Os Supplicants, Sr., vendo o decidido patronato que desde o começo do concurso se manifestou em favor d'um estrangeiro por nome Augusto Müller, e de Nação Alemão, não podem deixar de offerecer algumas considerações a V. M. I. C. sobre o desprezo que se fez de todas as exigencias marcadas para semelhante concurso nos Estatutos que atualmente regem a Academia em todos os seus actos e que entre outras vem a ser as seguintes: 1.º Que tendo os Estatutos considerado como Substitutos os pensionistas, e não podendo um estrangeiro ser pensionista, não ficava a Müller a faculdade de concorrer para a substituição da Cadeira de Paysagem: 2.º Que ainda que a qualidade de estrangeiro não lhe tirasse a regalia do concurso todavia não tendo elle o conhecimento d'uma das duas linguas Franceza, ou Italiana, como manda o Art. 10 do 3.º Cap. dos mesmos estatutos, não pôde de modo algum ser substituto d'Academia: 3.º Que determinando o Art. 6.º do Cap. 1.º o estudo d'optica como essencial para obter-se o diploma com que os alumnos provem concluido os estudos, todavia Müller não tem estes conhecimentos: 4.º Que sendo a Cadeira posta

em concurso a de Paysagem, Müller nada d'ella entende e é apenas alumno de Pintura Historica: 5.º Que tendo o Art. 15 do Cap. 3.º tirado o exercicio aos Lentes de Mechanica e de Substituto de Gravura, comtudo estes forão convocados para votarem n'este concurso: 6.º finalmente que tendo os trabalhos dos outros concorrentes merecido o applauso de todos, só merecera os votos da congregação o quadro de Müller, realisando-se assim o boato que antes se espalhará de que um dos lentes se empenhava muito em favor d'este estrangeiro a ponto de ir sempre a sua casa durante o tempo do concurso, talvez para industrial-o naquillo de que nenhum conhecimento tem, accrecendo a tudo isto que os votos a favor d'um estrangeiro se tornão mui suspeitos quando a maioria da congregação é composta de Lentes que não são filhos do Brasil.

A vista de tudo isto, Sr. os abaixo assignados creem que o concurso se tem constituído inteiramente nullo, e que V. M. I. C. melhor obraria se nomeando uma commissão externa sugeitasse aos votos d'ella os trabalhos dos Supplicants confrontando-os com o Programma proposto, para que não triumpho o patronato, nem as paixões; e o espirito de classe não suplante impunemente os direitos daquelles que não tem a fortuna de merecer a estima de certos individuos. De outra sorte, Sr., nunca se animarão os artistas Nacionaes, a Nação dependerá sempre de estrangeiros, e a nossa Mocidade desgostosa de taes preterições deixara de applicar-se a trabalhos cuja utilidade pertence sempre ao primeiro forasteiro que por ser inferior aos dos seus paizes procura em nossas prayas acolhimento e premio a sua mediocridade.

O Nacionalismo, e a retidão que careterisão a V. M. I. C. deixão aos Supplicants a grata esperanza de que suas queixas serão acceitas, sua Justiça satisfeita, e destruida a caballa estrangeira que se appresenta em todas as partes do nosso paiz, com o sinistro intento de tudo invadir.

E. R. M.

*Frederico Guilhaer Briggs.
Joaquim Lopes de Barros.*

Rio 21 de Outubro de 1833.

(N. 65.) TYP. DE MIRANDA E CARNEIRO; RUA DO ESPIRITO SANTO N. 40.

H. Traduction de la Requête présentée à Votre Excellence le ministre de l'Empire, pour être présente à Votre Majesté Impériale Constitutionnelle

Il se doit d'être présenté l'un de ses jours à V. M. I. C., pour votre connaissance et validation, le résultat d'un concours pour le poste vacant de professeur substitut de la chaire de paysage, qui eut lieu à l'Académie Impériale des Beaux-Arts. V. M. I. C., vous permettez que les plaignants ci-dessous soussignés, intéressés dans l'affaire, vous exposent avec vérité tout ce qu'ils ressentent à propos de plusieurs circonstances qui se succédèrent en tout le processus de ce concours, qui portent préjudice aux dispositions de la Loi ainsi qu'aux droits de quelques concurrents qui ne bénéficièrent pas d'aide prononcée et de patronage scandaleux. Nous vous supplions dès lors le bien de votre justice, l'exécution de la Loi, l'impartialité et la retenue manifestes qui offrent le premier et le plus beau caractère de tous les actes de votre Gouvernement.

En voyant le patronage qui se manifesta dès le début du concours en faveur d'un étranger prénommé Augusto Müller, de nationalité allemande, les soussignés ne peuvent pas se priver d'offrir quelques considérations à V. M. I. C. sur le mépris que l'on fit de toutes les exigences présentées concernant pareil concours dans les Statuts qui régissent actuellement l'Académie en tous ses actes. Parmi lesquels, les exigences qui s'ensuivent : 1^{re} Ayant les Statuts considérés comme Remplaçants les Boursiers, et puisqu'un étranger ne peut pas être un boursier, Müller n'aurait pas pu avoir la faculté de concurrencer le remplacement de la Chaire de Paysage ; 2^e Même si la qualité d'étranger ne lui enlève pas l'avantage du concours, néanmoins n'ayant pas la connaissance d'une des deux langues française ou italienne, comme le préconise l'article 10 du 3^e chapitre des mêmes statuts, il ne peut en aucun cas être remplaçant de l'Académie ; 3^e puisque l'article 6^e du chapitre 1^{er} détermine comme essentiel l'étude de l'optique pour l'obtention du diplôme avec lequel les élèves attestent avoir conclu leurs études ; 4^e la chaire vacante étant celle du paysage, Müller ne comprend d'elle rien, car il est uniquement l'élève de Peinture d'Histoire ; 5^e ayant l'article 15 du chapitre 3^e exclu l'exercice des professeurs de Mécanique et le remplaçant de gravure, ceux-ci furent pourtant convoqués à voter dans ce concours ; 6^e enfin, ayant tous les travaux des autres concurrents reçus les louanges méritées de tous, la Congrégation n'accorda son vote qu'au tableau de Müller, en confirmant ainsi la rumeur qui se propageait auparavant. L'un des professeurs s'employait beaucoup en faveur de cet étranger jusqu'au point de toujours se déplacer chez l'élève pendant le concours. Est-ce peut-être pour l'instruire sur une connaissance qu'il ne possède pas ? De plus, les votes en faveur d'un étranger deviennent très suspects lorsque la majorité de la congrégation est composée des professeurs qui ne sont pas les enfants du Brésil.

En vue de tout cela, Monsieur, les soussignés ci-dessous croient que ce concours n'est pas entièrement valide. Il serait plus judicieux de votre part, V.M.I.C, de nommer une Commission externe. Les soussignés soumettraient leurs travaux au vote de celle-ci en le confrontant au programme proposé. Nous espérons que le patronage ne triomphe, ni les passions, de même que l'esprit de classe ne supplante pas impunément les droits de ceux qui n'ont pas la fortune de mériter l'estime de certains individus. D'une autre sorte, Monsieur, les artistes nationaux ne s'animeront jamais et la Nation dépendra toujours des étrangers. Notre jeunesse dégoûtée de tels mépris ne s'appliquera pas au travail dont l'utilité appartient toujours au premier étranger qu'étant inférieur aux siens dans son pays, cherche dans nos plages l'accueil et le prix de sa médiocrité.

Le Nationalisme, et la retenue qui caractérisent V.M.I.C. laissent aux soussignés la reconnaissance pleine d'espoir que leurs plaintes seront acceptées, que votre Justice soit

faite et que la cabale étrangère soit détruite. Celle-ci qui se présente en toutes parties de notre pays, avec la sinistre intention de tout envahir.

E.R.M./Rio, le 21 octobre 1833/Frederico Guilher [sic] Briggs./Joaquim Lopes de Barros.

I. Les lettres sous presse autour du concours pour la chaire de Paysage à l'AIBA (1833)

- i. O Inimigo das injustiças, « lettre au rédacteur », FBN, Hémerothèque (BnDigital)
, A Verdade, n. 238, le 24 oct. 1833

Sr. Redactor.

Havendo um concurso para o lugar de Substituto de Paysagem, na Accademia das Bellas Artes, e tendo concorrido para esse fim, dous Discipulos Brasileiros e dous Alemães (um delles não acabou o concurso.) Principiarão os seus trabalhos, que findarão no dia 15 do corrente; e reunindo-se a Congregação dos Lentes decidirão que no dia 18 se julgariao os Quadros. No dia 18 houve grande concorrência de pessoas para verem se com effeito era verdade o que se dizia a muito tempo, a respeito do patronato dos Lentes Francezes a favor do tal concorrente Estrangeiro; pelas duas horas decidiu a Congregação, que quem tinha reunido maior numero de votos, era o tal Alemão; logo uma indignação geral se apoderou de todos os que estavam presentes, que principiarão a gritar Patronato! Patronato! fora! fora!! Estrangeiro!! Foi tal a Cabala que sendo os quadros do tal Protegido os peiores de todos, dito por todas as pessoas, que os virão, que venceo. Ora por todos os principios elle não pode ser Substituto. 1.º porque nunca frequentou a Aula de Paysagem; 2.º porque não sabe as Linguas Franceza, ou Italiana, como manda o Cap. 3. Art. 40 dos Estatutos; 3.º porque um Substituto está considerado como Pensionista, e o Pensionista não pode ser Estrangeiro, segundo os

4)

Estatutos (Cap. 1.º Art. 4.º) Demais entrou na votação o Lente de Mecanica, que não devia entrar, em razão de não ser mais Lente d'Accademia; seguramente foi convidado pelos Srs. Taunay e Grandjean Lentes Francezes, para a Caballa. E' deste modo que a Congregação, protege os Nacionaes? E' deste modo que se quer ter Artistas Nacionaes, protegendo os Estrangeiros? de certo não! Como a Congregação ha de proteger os Nacionaes se ella está quasi toda composta d'Estrangeiros?

Para que tem gasto a Nação, tantos contos de reis, com a Accademia? Para sahirem Substitutos Estrangeiros? Queira Sr. Redactor inserir na sua bem aceita folha estas mal traçadas linhas.

Deste seu Venerador e Criado

O Inimigo das Injustiças.

Rio 21 de Outubro de 1833.

- ii. Félix-Émile Taunay, « Lettre au Rédacteur », FBN, Hémerothèque (BnDigital), *A Verdade*, n. 240, le 29 oct. 1833

Sr. Redactor.

Não duvido que a sua folha, como imparcial, proporcionará prompta admissão à algumas regras minhas, em resposta à correspondencia do seu ultimo N.º, em que o intitulado *Inimigo das injustiças* argue a unanimidade de votos no julgamento do concurso para o lugar de substituto da pintura de paisagem na Academia das Bellas Artes, como sendo resultado de connivencia, promovida na Congregação pelos Lentes Gratidjean de Montignes, e Felix Emilio Taunay. Ora, Sr., todos sabem que, se é custoso exceder em talento aos oppositores em concurso, mui facil é suspeitar, depois do facto, a imparcialidade dos Juizes, e, sem escrupulo de excitar odios nacionaes, oppôr aos seus contrarios muitissimas nullidades de posição. Porém, no presente caso, falla até esta arma de commodo manejo: pois as irregularidades que podia haver *na qua i. c.º* dos concorrentes, e que havia em todos, forão todas curadas na sua habilitação pela Secretaria d'Estado dos negocios do Imperio, em Junho e Julho do anno corrente; e quem é apto para entrar em concurso, é apto tambem para levar o premio: de sendo notar-se que o supposto artigo 4 do Capitulo 1.º citado pelo Correspondente, nem t o pouco a palavra, Pensionista, jamais existio nos Estatutos que hoje regem a Academia.

Em quanto ao julgamento que se fez, em sessao de desoito do corrente, do merecimento relativo das produções expostas, os membros da Congregação não querem subra-hir-se à responsabilidade que lhes perence; e a este respeito elles descançao na profunda paz da consciencia satisfeita.

Tenho a honra de ser, Sr. Redactor,
O seu humilde Criado e Venerador
Felix Emilio Taunay.
Rio 24 de Outubro de 1833.

[...] l'auto-désigné Ennemi des injustices soutient que l'unanimité des votes lors du procès du concours pour le poste de suppléant en peinture de paysage à l'Académie des Beaux-Arts, est le résultat d'une collusion entre les Lentes Grandjean de Montigny et Félix Emilio Taunay. [...] car les irrégularités qu'il a pu y avoir dans la manière de chasser des concurrents, et qui existaient en tout, ont toutes été corrigées dans leur qualification et par le secrétaire d'État aux affaires de l'Empire, au mois de juin et juillet de l'année courante ; et quiconque est apte à entrer dans le concours, est aussi apte à prendre le prix : et il est à remarquer que le prétendu article 4 du chapitre premier cité par le correspondant, ni même le mot, pensionnaire, n'a jamais existé dans les statuts qui régissent aujourd'hui l'Académie...

Sr. Redactor.

Lemos no N.º 238 de sua estimavel folha, uma correspondencia assignada o *Inimigo das injusticas* e no N.º 240, uma outra com resposta a esta, e subscripta pelo Sr. F. E.

T., e como ambas ellas se referião a questões de um concurso que não ha muito se procedeo na Academia das Bellas Artes desta Cidade, não podemos, na qualidade de concurrentes preteridos, e como taes bem informados deste negocio, deixar de tomar parte na discussão, e esclarecel-a em beneficio da nossa reconhecida justiça, para o que suplicaremos tambem a imparcialidade da sua folha, e a indulgente atençaõ do Publico imparcial.

O primeiro, e talvez o unico dos fins, que o Sr. F. E. T. se propoz na sua correspondencia, foi, se nos não enganamos, contrastar os argumentos do *Inimigo das injusticas*, e fazer realçar assim a equidade e o amor do justo, que se pretende ter caracterisado a votaçãõ da congregaçãõ dos Lentes da Academia das Bellas Artes; mas, não só se não preencheo cabalmente o fim do illustre correspondente, como ainda, demais foi mal desempenhado naquellas poucas partes em que o Sr. Taunay pareceo tocal-o; por quanto, nem respondeo a todas as questões propostas pelo *Inimigo das injusticas*, dando assim a entender que reconhecia a validade dellas; nem destruiu logica, e convincentemente as poucas que se dignou combater com tegiversações manifestas, nem finalmente esclareceo o publico no essencial deste negocio, remetendo tudo à *tranquilla paz da sua consciencia satisfeita* unico foro onde o Sr. Taunay pareceo reconhecer authoridade competente para solver todas as duvidas a cerca da injustica que acabamos de sofrer. Diz o Sr. Taunay que a arma que mais commodamente podiamos manejar para annullar o concurso, era a nullidade de posiçãõ a cerca do concurrente que recebeo os votos da Congregaçãõ, mas que essa mesma, agora nos falhou, porque as irregularidades que haviaõ em todos os concurrentes forãõ sanadas pela Secretaria do Imperio em Junho e Julho do anno corrente: é verdade que fomos dispensados dos cinco annos de frequencia exigidos pelo art. 4o do cap. 3.º dos Estatutos, e que por este lado nada poderiamos dizer da habilitaçãõ do Sr. Muller, mas falhar-nos-ha tambem a arma da nullidade da posiçãõ quanto a outro artigo dos Estatutos que exige nos concurrentes o conhecimento do Francez, ou Italiano Optica e outros preparatorios que faltãõ ao concurrente Muller, e dos quaes nem um de nós foi dispensado? O Sr. Taunay englobou misteriosamente todos estes requisitos da Lei na dispensa que se havia feito de um só, e quiz destruir assim o argumento do *Inimigo das injusticas*, que prevalece ainda a todos os sophismas e agglomerações que se

fez de cousas mui distinctas entre si; era mister que o Sr. Taunay argumentasse com melhor fe se não quer que hoje se suspeite da justiça da causa, cuja defeza tomou isoladamente dos outros seus collegas. O segundo e ultimo ponto que o Sr. Taunay quiz destruir é o que falla de Pensionistas, palavra que elle diz não existir no artigo quarto citado pelo *Inimigo das injusticas*; e a este respeito nada podemos dizer de melhor do que transcrevendo aqui o mesmo artigo que diz deste modo: — *Os Professores proprietarios terão o ordenado de 800U rs. que ora percebem, e os Substitutos aquelle de 300U rs. que até agora se dava aos chamados Pensionistas que já não sendo considerados como Substitutos.* — Até aqui temos respondido aos dous unicos topicos da correspondencia do Sr. Taunay que envolviao contrariedade aos argumentos do *Inimigo das injusticas*; agora, citando circunstancias que vem muito ao caso para provar a caballa e patronato que houve em favor de Muller, dizemos ao Sr. Taunay, que recorde-se de que um dos Lentes chegou a dizer em publico na Academia, que a não ficar Muller substituto, nem um dos outros ficaria, por depender isto delles Lentes; e perguntando nós ao Sr. Alão Lente de esculptura porque votara nos quadros do estrangeiro, elle nos respondeo que *seguira a maioria da Congregaçãõ*; eis aqui como se observou o escrutinio secreto ordenado pela Lei; e como obrou a *tranquilla consciencia dos Lentes* para a qual, com tanta firmeza e impostura, appella o Sr. Taunay. Finalmente o Sr. Taunay nos dirã porque razãõ foi admittido a votar o extincto Lente de Mecanica, que já não faz parte da Congregaçãõ, e se todos estes factos provaõ ou não que a caballa estrangeira lavrou com rigor em todo o concurso, com o ingrato fim de suplantar o merito dos filhos da mesma Nação, que tem por primeiro disvello a hospitalidade para com semelhantes estrangeiros. Ao Sr. Taunay em particular, e à Congregaçãõ em geral, concluímos pedindo desculpa da franqueza com que dizemos a verdade; e rogamos ao publico que haja de ir ver os quadros que se achãõ expostos na Academia, protestando sempre proseguir-mos até o fim na defeza de nossos direitos, e na perseguiçãõ da caballa e do patronato. Somos Sr. Redactor com toda a estima seus respeitadores e patricios.

Frederico Guilherme Briggs.

Joaquim Lopes de Barros.

Rio de Novembro de 1833.

Traduction extrait p. 167

[...] il était nécessaire que M. Taunay argumentât avec une meilleure foi s'il ne veut pas qu'on soupçonnât aujourd'hui la justice de sa cause, dont il a pris la défense [sic] isolément des autres collègues. Le deuxième et dernier point que M. Taunay a voulu détruire est celui qui parle des pensionnés, mot qui, dit-il, n'existe pas dans le quatrième article cité par l'Ennemi des Injustices ; à cet égard, nous ne pouvons rien dire de mieux que de transcrire ici le même article qui se lit ainsi [citation des statuts].

Traduction extrait p. 169

[...] mais non seulement il n'a pas rempli entièrement le but de l'illustre correspondant [Taunay], mais encore il a été mal exécuté dans les quelques parties où M. Taunay a semblé le toucher ; puisque ni il n'a répondu à toutes les questions proposées par l'Ennemi des injustices, donnant ainsi l'impression qu'il en reconnaissait le bien-fondé ; ni il n'a détruit [la] logique, et de façon convaincante les quelques-unes qu'il a daigné combattre avec des faux-fuyants manifestes, ni enfin éclairé le public dans l'essentiel de cette affaire [...].

Traduction extrait p. 170

M. Taunay englobait mystérieusement toutes ces exigences de la Loi dans la dispense qui n'en avait été faite que d'une seule, et voulait ainsi détruire l'argument de l'Ennemi des Injustices, qui l'emporte encore sur tous les sophismes et agglomérations qui ont été faits de choses très distinctes les unes des autres [...].

Traduction extrait p. 171

[...] Jusqu'à présent, nous avons répondu aux deux seuls sujets de la correspondance de M. Taunay qui impliquaient une opposition aux arguments de l'Ennemi des Injustices ; citant maintenant des circonstances très pertinentes pour prouver la cabale et le favoritisme qui ont eu lieu en faveur de Müller, [...] un des professeurs a même dit en public à l'Académie, que si Müller ne restait pas comme remplaçant, pas un des autres ne resterait [...] et quand nous avons demandé à M. Alão [sic], professeur de sculpture, pourquoi il avait voté pour les tableaux de l'étranger, il a répondu qu'il avait suivi la majorité de la Congrégation ; voilà comment s'est déroulé le vote secret ordonné par la Loi. [...] Enfin, M. Taunay nous dira pourquoi l'ancien professeur de mécanique, qui ne fait plus partie de la Congrégation, a été admis à voter.

- iv. Félix-Émile Taunay, « Lettre au rédacteur », FBN, Hémerothèque (BnDigital), *A Verdade*, n. 250, le 21 nov. 1833.

Sr. Redactor.

Os argumentos da correspondencia do seu N.º 245, à respeito do concurso da Academia das Bellas Artes, não tem debellado a posição mui forte e simples em que a minha primeira resposta tinha deixado a questão.

Eis os dous pontos em que se firma.

1.º A habilitação não depende da Congregação dos Lentes, fez-se por despacho do Ministro dos Negócios do Imperio sobre requerimento dos oppositores; e foi geral em curar todas as irregularidades, como se segue da mesma palavra, *habilitação*. — E não admirará a prudencia de que usário os assignados da correspondencia entrando em concurso para aproveitar-se das contingencias favoraveis, se lhes sahisse bem; em quanto, no caso contrario, tinham a reserva de se declararem à si mesmos e aos outros oppositores habilitados, como actualmente fazem para tornar nullo o concurso?

2.º O julgamento pertence aos Professores e não aos alumnos. — Estabelecer-se-ha o costume que, em todos os concursos por to-

do o Imperio, os julgados exijão satisfações aos Juizes e requeirão ao ministro?

Os Correspondentes dizem que assignei isoladamente a primeira resposta, a caso supor-se-ha que todos os meus collegas não annuirão à declaração de que o voto livre de cada um delles foi conforme à consciencia? ou se duvidará de que eu podesse uzar da authorisação delles e do meu titulo de Secretario? Porem não dizia bem a Academia entrar em uma polemica com dous alumnos; e em meu particular, o que tenho expellido é quanto basta.

Tenho a honra de ser Sr. Redactor

Seu criado e venerador

Felix Emilio Taunay.

- v. Hum Artista, « Lettre au rédacteur de l'*Aurora* », FBN, Hémerothèque (BnDigital), *Aurora Fluminense*, n. 912, le 21 mai 1834

CORRESPONDENCIA.
Sr. Redactor da Aurora.

Sendo Vm. tão amigo da justiça e prosperidade das Artes e Sciencias, estranha-se que tenham escapado á sua perspicacia, as intrigas e tramas que existem e tem existido desde a abertura da Academia Nacional das Bellas Artes desta Côrte. Segundo consta, a infeliz escolha dos Lentes, tem sido a verdadeira cauza da nullidade em que se acha este utilissimo Estabelecimento. Ninguem ignora o que praticaráõ estes Lentes no concurso que teve lugar o anno passado, e sabe-se que o Exm. Ministro do Imperio descobrindo os máos procedimentos da Congregação, annullára, em Janeiro do presente anno o concurso, e mandára proceder a outro. Qual he então o motivo porque o Director não tem cumprido esse Avizo? Dizem que, apezar do Governo não ter approvado, o candidato escolhido pela Congregação, que he Estrangeiro, para o lugar de Substituto de Paysagem; querem á força elege-lo outra vez, e que para este fim já lhe mandaráõ aprender o Francez, e estão-o iniciando na arte da Paysagem com toda a diligencia, pois nem huma nem outra couza elle sabe. Em *tempo proprio* o qualificarão para entrar de novo, quando as circumstancias lhes parecerem mais favoraveis, para satisfazerem sua vingança, contra o eleito pela voz publica, o qual he hum Nacional. He por isto que alguns da congregação, negarão a justiça que lhe pertence, e tiverão a habilidade de fazer com que o Director e outros, concorressem contra a sua opinião declarada; no emtanto querem entreter o Exm. Ministro com projectos de novos Estatutos, feitos a seu bel prazer, e demorar o novo concurso para o fim já apontado. Cumpre desfiar todo este enredo.

Hum Artista.

Traduction extrait p. 172

[...] Être Vm. [rédacteur de l'*Aurore*] si ami de la justice et de la prospérité des Arts et des Sciences, il est étrange qu'il ait échappé à votre perspicacité, les intrigues et complots qui existent et ont existé depuis l'ouverture de l'Académie nationale des Beaux-Arts de cette Cour. Selon les rapports, le choix malheureux des enseignants a été la véritable cause de la nullité dans laquelle se trouve cet établissement très utile.

[3924]

dendo a não cahirem em laços armados para os galunos e seus protectores. Se os laços são armados para os galunos, como havião os Brasileiros de cahirem nelles? Se os laços forão armados para os galunos, bem haja quem os armou, e não vemos a razão porque o nosso collega deve parecer zangado com taes arnadinhas e só alegre de que os Brasileiros vão aprendendo a evital-as. O Republico sempre a braços com gigantes, *follones y malandrinos*, declara todavia que não teme intriga alguma, porque he muito independente; e que não quér a amizade de escravo, nem de ladrão algum. Nós não podemos deixar de applaudir a ostentação de sentimentos tão nobres, e esperamos que huma conducta de tal natureza seja sempre a resposta que o nosso collega opponha as calumniosas imputações com que se procurou desluzir-lhe o conceito; mas também ouzamos esperar que elle fara mais justiça ao character daquelles que nunca se manchãrão por qualquér irregularidade de conducta, e que tem todo o direito á sua honra.

CORRESPONDENCIA.

Sr. Redactor.

Huma correspondencia, tal qual a do seu n.º 912, em que vêm denegrida huma corporação por inteiro, de certo não foi admittida na sua patriotica folha, senão para dar occasião aos inculpadõs de melhor se abrigarem das settas da calumnia, menos temiveis quando em campo aberto.

Pois, Sr., o certo das allegadas tramas e intrigas do anno passado, na Academia das Bellas Artes, a respeito do concurso de paisagem, pôde se verificar pela leitura dos ns. 238, 240, 245 e 250 da Verdade, em que foi ventilada a questãõ; e o Exm. Ministro não se fundou, para annullar o concurso, em outra base senão na insufficiencia da habilitação, aliás dependente da Secretaria de Estado, e na irregularidade das dispensas que forão concedi-las a todos os portendentes para entrar em concurso: circumstancia esta, de que nasce huma verdadeira impossibilidade de se abrir actualmente novo concurso, sendo os oppositores que se apresentaõ os mesmos do concurso antecedente, cujas dispensas declarãrão-se nullas; e de mais, havendo ordem da Secretaria d'Estado, em resposta a hum Officio da Congregação, para que não se conceda dispensa nenhuma. Eis a razão porque se demora o concurso, e não para favorecer a hum estrangeiro; sendo entretanto de admirar que de huma questãõ de capacidade, no interesse verdadeiro da nação, se faça huma questãõ de nacionalidade, em seu prejuizo: a que ponto chega a malignidade! Haverá cousa mais simples do que continuar o alumno, a quem allude o correspondente os seus estudos e sanar as irregularidades que

se oppõe á sua pertençaõ: Ou será isso crime nelle? Será louvavel, nos seus adversarios, deixarem de se matricular e de estudar no presente anno, em despeito evidente do Estabelecimento e dos Lentes, a quem o correspondente chama *infeliz escótho*, e com quem não deixa assim mesmo de querer incorporar-se ou a si mesmo, ou a seu cliente, como collega? Não he Sr. huma perigosa tendencia e opposta a toda a idéa de ordem, fizerem-se os alumnos juizes do juizo de seus Professores, e chamarem-os perante o tribunal de hum publico facticio, que não passados interessados, seus parentes e caballa de meia duzia de condiscipulos? Dificil he a probidade o defender-se de semelhante abuso da liberdade da Imprensa, aliás tão proveitosa e indispensavel. — O unico remedio he invocar o bom senso do verdadeiro Politico. Quem merecera mais credito á Nação, huma corporação respeitavel em que estão pais de numerosas familias, ou hum menino descontente? O denominado *artista* extrinha a hum joven o continnar os seus estudos, e os Lentes da Academia o esforcarem-se para desenvolver os meios de aproveitamento, como consta ser o caso na Academia das Bellas Artes, não com vaõs projectos de Estatutos novos, para entreter o Exm. Ministro, porém sim com a abertura effectiva da aula do modelõ vivo que teve lugar no 1.º de Maio corrente. Acazo este exercicio, tão importante nos Estudos Academicos, seria tomado pelo insigne *artista* por huma intriga, relativa ao lugar de substituto de paisagem?

O Amigo da Ordem.

VARIÉDADES.

Maximas e Pensamentos.

Impôr as mesmas penas, conceder os mesmos premios a homens que não podem ser igualmente sensiveis a estas, e aquellas, he tratá-las com desigualdade, e injustiça.

— O privilegio he odioso, se he inutil á sociedade, e outorgado por capricho; mas cessa de o ser, quando he fundado no interesse geral, quando he a recompensa do merito. Os bons cidadãos não reprovão as distincções justas, que a sociedade decreta para sua propria gloria.

— A liberdade individual tem limites, que ninguem pôde alargar sem restringir a dos outros: e que ninguem pôde ultrapassar, sem cair na licença. A licença sustentada pela força he hum despotismo. A licença popular he propriamente a *anarchia*. He o mais odioso e o mais temivel dos depotismos, porque, essencialmente cega e destruidora, he de mais o instrumento das proprias paixões, e tem por si o numero e o poder.

Impressão na TYP. AMERICANA de L. P. da Costa,
rua do Braz do Hospício N.º 100 — 1834.

[347]

de parte della que pertendesse desligar-se? Para que procura mostrar que a *scissão* he mais util ao Norte do que ao Sul? Não fóra melhor limitar-se a estabelecer a doutrina de que esta não convém, nem a huma nem a outra porção do Imperio? Para não incorreremos na mesma censura que recalcie sobre o *Republico*, deixaremos de examinar cada hum dos argumentos com que elle procura provar a sua asserção. A maneira porque demonstra a maior vantagem que da separação tirariao as provincias do Norte, he galantissima — «taes provincias rendem pouco, ellas renderão muito: os habitantes do Norte estão hoje muito desunidos, elles se unirão com todas as forças.» — Dest'arte nada ha que seja difficil de provar. O *Republico* prosegue, com a imputação miseravel de que ha *reuniões dos que trahem sua missão, e cada noite se juramentão*, etc. Esta imputação foi já respondida em plena sessão da Câmara dos deputados: de parte a parte se declarou francamente que os representantes de opiniões aproximadas se reunirão algumas vezes, para tratarem dos objectos da sua missão; que era porém falsissimo o que se disse quanto a votos obrigados, e juramentos. Cada hum conserva inteira liberdade em suas opiniões e voto. Entende o *Republico* que esses cidadãos são illudidos com huma *dicara de agoa quente, e com huma cortezia de irritão*: alta idéa fórma elle dos Representantes da Nação, porque julgamos ser a esses que o nosso collega quiz alludir! Acaba o *Republico* o seu arazoado, declarando que «Norte não quer homens, quer coizas; o Norte não quer o arbitrario, quer a lei, o Norte quer instituições garantidoras e não palavrões. Quem o nega? Quererá o Sul outra coiza? Será apoz de homens, de palavrões, e do arbitrario que anda huma porção numeroza da familia Brazileira? A que titulo lhe faz o *Republico* essa injuria? Se o Norte quer a liberdade e a ordem, o Sul tambem não anhela senão estes dois grandes beneficios das boas instituições. O dezejo he commum, e todos, até neste sentido, todos somos Brazileiros. Deixe-se o *Republico* de tão desgraçadas intrigas; não esteja dando corpo aquillo que não merece senão desprezo, e persuada-se que he hum triste serviço o de retalhar em pedaços, o que só pôde valer, estando intacto e unido.

CORRESPONDENCIAS.

Sr. Redactor.

He de admirar o calor, com que o Sr. Amigo da Ordem tomou á peito a defeza do procedimento iniquo dos Lentes da Academia das Bellas Artes; contestando a corresponden-

cia do Artista publicada no seu n.º 912. Certamente não está bem ao facto daquillo que se praticou no Concurso, ou, o que he mais provavel, finge ignora-lo. Para convencer o Publico de que o Artista se tivesse excedido, seria preciso, que o Sr. Amigo da Ordem mostrasse, que as allegações de patronato á favor de *Muller* fossem falsas; porém nada disso fez, antes recorreo, segundo o seu costume, a subterfugios alheios á questão, referindo-se ao que já fóra ventilado em varios n.º da *Verdade* do anno passado, em que, apoz da habilidade com que se quiz colorar tal patronato, sabião-se muito mal da empreza. Os dous pretendentes preteridos apresentarão sua queixa ao Ex.º Sr. Ministro do Imperio, allegando que desde o começo do Concurso manifestou-se hum decidido patronato á favor do estrangeiro *Muller*, patenteando ao mesmo tempo de que maneira foi posto em pratica: o Ex.º Sr. Ministro mandou ouvir a Congregação dos Lentes sobre este Requerimento, e depois, com perfeito conhecimento de causa, e intirado das irregularidades com que tinha procedido a Congregação, mandou annullar o Concurso, por isso que conheceo cabalmente, que *Muller*, além do patronato, nenhuma qualificação possui para Substituto de Paysagem; quando, pelo menos, hum dos preteridos possui todas as que os Estatutos do Estabelecimento exigem, á excepção tão sómente de não ter frequentado a Academia os 5 annos, quando porém tinha estudado o mesmo ramo por seis annos com outro Professor, que sem offensa a habilidade do Sr. *Taanay*, em nada lhe he inferior, na sua arte, e isto talvez com muito mais provcito sen do que se tivesse estudado na mesma Academia; e não obstante tudo isso, foi eleito *Muller*, sem ter estudos nenhuns na parte de Paysagem! E agora, permitta-se-me perguntar quantos alumnos tem frequentado a Aula de Paysagem por espaço de hum anno, ou mesmo de seis mezes? Creio que *nenhum*; durante os 5 primeiros annos do estabelecimento, e se eu me enganar nesta asserção, apresentem-se os nomes dos alumnos que a teihão frequentado, o dia da sua entrada, e da sua sahida da Aula, para que o Publico venha ao conhecimento exacto dos serviços prestados pelo respectivo Lente, em remuneração dos quaes percebe o seu estipendio. Sabe-se que os dous jovens escandalosamente preteridos forão os que tiveram a distincta honra de ser os primeiros alumnos da Aula, e se elles ainda não continuão na mesma, facilissimo será ao Sr. Director da Academia dar as razões disso, se quizer ser sincero. Fação os Professores justiça imparcial, dêem o merecimento á quem o tiver, deixem-se de parcialidades e patronato, e não dêem o triste

exemplo de tirar, como fizeram, hum alumno da Aula de Pintura, contra sua propria vontade, e mesmo contra o parecer da metade da Congregação, para collocá-lo como Lente Substituto na Aula de Paysagem. e então, os Alumnos se tornarão doccis, satisfeitos, e obedientes, e o Estabelecimento marchará rapidamente para o fim de sua instituição. Lembrem-se que além d'elles, existem outros Professores, e Artistas, nesta Corte, capazes de julgar da perfeição das obras que apparecem, e até mesmo das do *insigne Artista*, e por isso, todas as vezes que são injustas, desacreditão-se a si, e ao Estabelecimento da Academia. Deixe-se o Sr. Amigo da Ordem de imputar a outrem, o odiozo de reprovar, que o seu jovem predilecto continue os seus estudos, e que os Lentes fação com elle o seu dever em adiantá-lo, e creia antes, que o Artista, dotado de mais generosidade, estimará o adiantamento do discipulo, para que este, por via de provado merito, e não com patronato, possa hum dia vir a ser digno de occupar o lugar de Lente Substituto da Aula de Paysagem, para o que parece destinado pelo Sr. Amigo da Ordem se os novos decantados projectos de modelos vivos, etc. a isto derem lugar.

O Artista.

Sr. Redactor.

Havendo-me arguido o Sr. Candido José d'Araujo Vianna, ex-Ministro da Fazenda, em hum correpondencia inserta na sua folha n. 956, de pouco franco, por ter caillado a carta, que dirigi ao Sr. Candido Baptista d'Oliveira, Inspector Geral do Thesouro, acerca das pessoas que julguei nas circumstancias de serem Inspectores da Thesouraria da Provincia de S. Paulo, forçoso he que lhe torne a importunar, para que se conheça que só por attenção, visto este Sr. já não occupar o lugar, foi que não tratei de semelhante carta; pois que jámais poderia ser em desabono meu, que elle quizesse, fundando-se em hum carta particular, sustentar hum acto seu, em que se patentêa a mais decidida inepecia, ou escandalozo patronato, como passo a mostrar. Achando-me encarregado da administração da Provincia de S. Paulo, e tendo-me separado em boa intelligencia do Sr. Candido Baptista d'Oliveira, elle, logo que entrou para o lugar de Inspector exigio por pessoa de nossa amizade, que declarasse quem julgava capaz de ser Inspector da Thesouraria d'aquella Provincia, ao que não me neguei, tanto por que julgava que não abuzaria da minha confiança, co no por que dezojava que estivesse á frente d'aquella repartição hum homem, que fosse capaz de tirar-a do atrazo, em que se achava,

e jámais presumi, que se tomasse hum carta particular, como a informação exigida pela lei; porque, além de faltar-se á fé, seria saltar com os pés juntos a mesma lei, porisso que ella exige, que a nomeação do Inspector seja sob informação do Presidente em Conselho, e só a inepecia, ou patronato podia revestir deste character hum carta minha particular. Entretanto foi nomeado hum Inspector interino, a cuja posse não me oppuz, prescindindo d'aquella informação por ser interino, outro que não tomou posse, e finalmente o Sr. Corumbá, a quem não mandei dar posse, porque não sendo interino, era ferir a lei, e esbulhar o Conselho do Governo das attribuições que lhe competião, prescindir da mencionada informação, e nesta conformidade representei ao Sr. Candido ex-Ministro, que me respondeu que cumprisse a nomeação, visto que já tinha dado a informação, ao que tornei declarando, que não tinha dado semelhante informação, e que por consequencia requeria o cumprimento da lei, e então foi que convenci, que informasse de novo; visto que a chamada informação não era legal. Se este Sr. obrasse de boa fé, tivesse em vista o cumprimento da lei, e não quizesse dar aquelle lugar por patronato, era claro, que logo que chegou ao seu conhecimento a minha primeira representação, em que declarava que se não tinha preenchido aquella formalidade, procurasse vér com seus proprios olhos a chamada informação, não estivesse só pelo que lhe dizião: o que me deu lugar a dizer ao officio que elle cita, que não julgava que o Sr. Candido Inspector abuzasse da sua authoridade até aquelle ponto, e então deveria increpar a quem o tinha illudido, e não a quem só exigia o cumprimento da lei. Creio que tendo dado os necessarios esclarecimentos para não ser outra vez taxado de *pouco franco*, o que lhe desculparia de boa vontade, se não fossem os males que nos occasionou a sua administração com empréstimos contra a lei, criação de lugares para os seus clientes, e instrucções, em que errando miseravelmente pozerão a Provincia de S. Paulo em tão grande perigo; mas talvez ainda me obrigue a voltar a algum destes pontos, porque gosta de *franqueza*, e não quer que se attribua sómente a leviandade, ou irreflexão semelhantes actos.

Sou, Sr. Redactor,

Seu Collega, e amigo obrigado.

R. T. d'Aguiar.

S. C. 25 de Julho de 1854.

[345]

rente fatalidade que conduz a Opposição de ferroia em ferroia, e que lhe tem feito perder sempre terreno desde os primeiros dias, subsequentes á revolução? Como racionalmente explicar o phenomeno das eleições de 1855, a pezar dos embarços com que então lattava huma Administração timida e vacillante? Na actual sessão mesma, offerece a Opposição hoje a attitudo que apresentava em Junho deste anno, quando parecia querer disputar o passo á denominada Maioria? Certamente a Opposição errou o caminho que lhe cumpria trilhar; e se desviou, talvez sem o querer, da bella estrada Nacional. As suas sympathias com os retrogradados, com os restauradores, com os perturbadores da paz publica, não lhe podião na verdade, grangear a affeição dos Brasileiros: estes não comprehendem por exemplo a sublime doutrina da reintegração do Dr. José Bonifacio d'Andrada na tutoria da Familia Imperial, em despeito de sua manifesta connivencia com os restauradores, só para se chamar o Governo á razão, nem as vantagens do Projecto de reforma offerecido em 5.ª discussão, sobre a Lei que sahio do seio da Maioria da Camara, e á qual tanta guerra moveo a Opposição no Corpo Legislativo. *Continuar-se-ha.*

CORRESPONDENCIAS.

Sr. Redactor.

Forte tenacidade he a do seu Correspondente o *Artista*, em atordoar o publico com o estrepito do revez que o amor proprio do *Sr. Briggs* soffreu no concurso, para o lugar de Substituto do Lente de Payzagem na Academia das Bellas Artes! Se todos os que ficão mal nos concursos, e que julgão no tribunal domestico da sua philancia que se lhes fez injustiça, ventilhassem com tanto estrondo a sua ira, não haveria lugar para ouvir outras queixas de maior monta, debates de interesse hum pouco mais elevado. O Tutor removido, e os seus sectarios não fizêrão tanta bulha, não dêrão tamanhos gritos, como o concorrente ao lugar de Substituto, por não ser preferido. A questão fóra já apurada na *Verdade*; mas o *Sr. Artista*, que então se vio reduzido ao silencio pela irrezistencia dos argumentos com que o confundirão, pensa sem duvida que o publico já esquecco as circumstancias de tão frivolo negocio, e quer agora instaurar a lotta, em campo de maior fama, e numero de expectadores, qual o da *Aurora*, cuja nimia bondade se dobrou a este capricho. E ainda se queixará o *Sr. Artista* de que houve patronato á favor do concorrente laureado? Se houve patronato, o que não accredito, foi á favor do queixoso, que achou as folhas mais bem conceituadas, dispostas á inserir suas injustas accusações,

perfidias insinuações e calumnias contra huma Corporação respeitavel, no exercicio de hum encargo do maior melindre, e Ministros, prontos á sanar as illegalidades que obstavão á sua admissão ao concurso, e a annullar o concurso, á vista das mesmas illegalidades, por não ter sido elle o escolhido.

Com effeito, se esta fosse a razão de se haver annullado o concurso, como o *Artista* frescamente dá a entender, teria existido patronato, e patronato escandaloso; mas o caso he em tudo differente. Havia hum lugar vago na Academia das Bellas Artes; trez erão os oppoentes; dos trez nenhum preenchia as condições dos estatutos; a Congregação dirigio-se ao Ministro: este sanouas illegalidades dos tres; estes apprezentáráo suas obras: a Congregação pronunciou á *unanimidade*, no fóro de sua consciencia, como declarou na sua informação ao Ministro, e na *Verdade*, ao Publico, pelo órgã do seu Secretario Interino. Mas o *Sr. Briggs* deu sentença contraria em seu favor, e valendo-se da circumstancia da falta das condições da lei, de cuja izenção aproveitára o indulto, encheo a Cidade de seus gritos, e requereo ao Ministro. O outro recuzado seguiu a mesma tactica, a qual era a que mais naturalmente se offerecia aos dois reprovados d'entre os trez oppoentes, qualquer que fosse o preferido, logo que se não achasse nelles a rara condição de serem modestos, respeitadores de seus mestres, e do decoro. De fórma que hia-se creando hum circulo viciozo de dispensas da lei, e annullamento de concursos, em razão das mesmas dispensas, pelo qual se darião azas a complicadas intrigas, e jámais se proverião os lugares em concurso, com detrimento do serviço publico, da educação da mocidade, e da marcha regular dos estabelecimentos.

Esta consideração sem duvida obrigou o actual Ministro a dár a decizão anterior por prejudicada, e á reentrar na doutrina dos Estatutos. E na realidade, as condições da Lei não forão postas por capricho, e com hum mero formulario, mas com razão satisfactoria, principalmente a dos 5 annos de frequencia das Aulas, para que nellas se conserve hum methodo uniforme e coherente de ensino, e o cunho privativo da Escola. O inconveniente de se afastar da lei surgiu pois a tal ponto dos embarços, difficuldades, intrigas, e reclamações suscitadas por este mesmo afastamento, em hum negocio para cuja facilitação e pronto despacho se dispensára nella, que o Ministro, desprezando o outro inconveniente, muito grave tambem, de desauthorizar huma Respeitavel Congregação docente, em acto solemne da sua attribuição, annullou o que tinha já a força de decizão magistral, vottada por unanimi-

dade. O motivo terminante que o Ministro teve de uzar de sua prerogativa, acabou a questão muito a favor dos reprovados, não para favorecer os julgados á custa dos julgadores; o que seria, além de injustissimo, muito impolitico, mas para reforçar a rigorosa observancia dos Regulamentos, e das formalidades legais, de que jamais se pôde prescindir, mesmo nos negocios de menor monta, sem grande prejuizo. A que vem pois estes novos clamores dos Srs. oppoentes reprovados, que devedo ter perdido toda a esperança, estão novamente em posição vantajoza por huma destas contradicções da Administração, nimiamente uzuaes entre nós, e cuja moda se lhe communicou sem duvida dos accordãos dezembargatoriães? Elles podem-se habilitar para hum futuro concurso. Porém isto não lhes he tão facil, como ao Sr. *Artista* intrigar, maldizer, deprimir huma Corporação distincta, hum Professor de merito, e cheio de zelo, hum condiscipulo talentozo, modesto, bcn morigerado, e em tudo digno. Se os Juizes, em vez de julgarem conforme os dictames da sua consciencia se tivessem aviltado ao ponto de se dobrarem á sentença que o amor proprio do julgado dictava, se o huma caballa apadrinhou por meios tão indecorozos, que eu teria pejo de os relatar; então tudo andaria direito, e não haveria Congregação mais sabia e imparcial. Por esta conclusão pôde-se avaliar com quanta sem razão o *Artista* encommoda o Publico com seus vãos e artificiozos queixumes, e eu não me lembraria de contraria-los, se o extraordinario, e não merecido favor da inserção em huma folha de criterio, e tal como a *Aurora*, não lhes emprestasse hum verniz de speciozos, e fundados em alguma justiça.

Queira, Sr. Redactor, perdoar a impertinencia do seu leitor constante.

Um vicil Amateur.

—Declaramos que com a inserção desta correspondencia, pomos termo na nossa folha, a huma discussão menos interessante talvez, e que de certo tem sido demaziadamente prolongada.

Caza de Correção.

Conta da Receita e Despeza durante o mez de Julho de 1854.

RECEITA.

Julho 21 Importancia recebida no Thezouro para satisficção do que se me devia de supprimentos que eu tinha prestado. 2:631,5097
 — 30 Idem de Agostinho da Silva, e de José Alves Corrêa, proveniente de composiçõ que fizêrão com Manoel Joaquim Goncalves, no Juizo de Paz do 1.º Districto da Candelaria. 200,0000

Julho 31 Idem no Thezouro pertencente á consignação de Julho. 2:000,0000
 4:631,5097

Dedução.

Pela importancia com que suppi nas ferias de Maio e Junho, como da conta ultima datada de 18 de Julho. 2:631,5097
 Liquido da Receita. Rs. 2:000,0000
 Agosto 5 Dezembolgo que ora fix para complemento da feria de Julho, cujo saldo me fica acreditado. 1:136,0792
 Réis. 3:556,0792

DESPEZA.

Importancia da folha dos Empregados Operarios, etrabalhadores, docum. 1. 1:641,5057
 Idem sustento dos presos, docum. 2. 268,0157
 Idem favello para os bois, docum. 3. 148,0809
 Idem taboado de pinho, e outras qualidades, comprado a Custodio José de Souza, docum. 4. 119,0850
 Idem ferragem, ferramentas, e concertos, docum. 5. 141,0570
 Idem despesas miúdas, docum. 6. 99,0360
 Idem ferragem, e varios generos a Constantino Dias Pinheiro, docum. 7. 59,0280
 Idem de sustento dos Africanos, docu. 1. 511,0175
 Vestuario, docum. 2. 169,0310
 Medicamentos, docum. 3. 78,0450
 Cirurgião e Enfermeiros, docum. 4. 59,0280
 Despezas miúdas, docum. 5. 40,0650
 Réis. 5:556,0792

(Tudo documentado, e inspeccionado pela Commissão Inspectorã da dita Obra, e satisfeito a 5 de Agosto ao Administrad r.

Em ser existem 4 Apolices da Divida Publica de Rs. 1:000,0000, nominal de 6 por cento juro, e huma caderneta da Caixa Economica, de Rs. 462,0000, que o Thezoureiro da S. D da L. e Independencia Nacional, desta Cidade, entregou no dia 18 de Julho para as despesas da Caza de Correção.

Rio de Janeiro, 6 de Agosto de 1854.

Manoel Antonio Cardoso Ribeiro Fernandes.
 Thezoureiro das Obras.

MANEJAS E PENSAMENTOS.

Se he facil enganar o povo por algum tempo, impossivel he demorar a sua illusão, quando a luz da publicidade penetra o Edificio Social.

A maior unanimidade nas vottações he indicio de progresso na marcha do sistema representativo.

AVISO.

Previne-se aos Srs. Assignantes da AURORA, que esta Folha se distribue ds 6 horas da manhã; e roga-se-lhes que renhão fazer directamente toda a especie de reclamações no Escriptorio da Folha, nesta Typographia.

Rio de Janeiro, 1854. — Typ. de R. OGIER, 100 do Ouvidor n. 188.

J. Traductions de textes de la presse autour du concours de paysage, cités au chapitre IV

Page 153 – L’Ennemi des Injustices :

[...] Est-ce ainsi que la Congrégation protège les nationaux ? Est-ce la façon d’avoir des artistes nationaux, en protégeant les étrangers ? Certainement pas ! Comment la Congrégation peut-elle protéger les nationaux si elle est presque entièrement composée d’étrangers ?

Pourquoi la Nation a-t-elle passé tant de *contos de réis* avec l’Académie ? Pour obtenir des substituts étrangers ? S’il vous plaît, Monsieur le Rédacteur, insérez dans votre feuille bien acceptée ces lignes mal tracées.

Page 155 – L’Ennemi des Injustices :

[...] Le 18, il y eut un grand concours de personnes pour voir si ce qu’on avait dit depuis longtemps du patronage des conférenciers français en faveur de ce concurrent étranger était bien vrai. Vers deux heures, la Congrégation décida que celui qui avait recueilli le plus de voix était l’Allemand ; aussitôt une indignation générale s’empara de tous les présents, qui se mirent à crier Patronage ! Patronage ! Sortez ! Sortez ! Étranger ! [...]

Page 157 - Le Courrier officiel :

La Régence, sachant vous, Monsieur, vous quémandez dans votre dépêche le 19 du mois courant, il convient, au nom de l’Empereur, de réorganiser le concours pour le remplacement de la Chaire de Paysage, appartenant à l’Académie des beaux-Arts, afin d’être pourvu à l’opposant, qui présente les conditions nécessaires pour l’occuper, avec un avantage pour les autres prétendants, qui s’opposent à lui. Je vous informe monsieur, pour votre connaissance et exécution. Dieu vous garde à vous Monsieur. Paço le 21 février 1835 – Joaquim Vieira da Silva e Souza – M. Félix Emilio de Taunay.

Page 167 – Lettre de Briggs et Lopes de Barros (A Verdade):

Ce serait judicieux que M. Taunay argumentât avec meilleure foi, s’il ne veut pas qu’aujourd’hui l’on suspecte de la justice de sa cause, dont la défense des autres collègues il prit isolément. Deuxième et le dernier point que M. Taunay voulut détruire est celui qui parle des boursiers, un mot qu’il dit ne pas exister dans l’article quatrième, cité par l’Ennemi des Injustices ; à cet égard nous ne pouvons rien dire de mieux que de transcrire ici le même article qui dit de cette façon [citation des statuts].

Page 169 – Lettre de Taunay (A Verdade) :

[...] le désigné Ennemi des Injustices argue de l’unanimité des voix dans le procès du concours pour la place de remplacement de la peinture de paysage à l’Académie des Beaux-Arts, comme étant le résultat de la connivence par les maîtres Grandjean de Montigny et Félix-Émile Taunay. [...] car les irrégularités qu’il pouvait y avoir dans la chasse des concurrents, et qu’il y avait en tous, ont été guéries dans leur habilitation et par le Secrétariat d’État aux affaires de l’Empire en juin et juillet de cette année, et qui est apte à participer à l’appel d’offres, est également apte à porter le prix : à noter que l’article supposé 4 du

chapitre I° cité par le correspondant, pas plus que le mot, retiré, n'a jamais existé dans les statuts qui régissent aujourd'hui l'Académie.

Page 169 – Lettre de Briggs et Lopes de Barros (A Verdade) :

[...] mais non seulement l'illustre correspondant [Taunay] ne combla pas complètement ses fins, mais il a aussi été mal joué dans les rares parties où M. Taunay parut le toucher ; il ne répondit pas à toutes les questions posées par l'Ennemi des Injustices, laissant ainsi entendre qu'il reconnaissait leur validité ; il ne détruisit pas [la] logique, et il convenait d'en combattre quelques-unes avec des tergiversations manifestes, ni n'a finalement informé le public sur l'essentiel de cette affaire.

Page 170 – Lettre Briggs et Lopes de Barros (A Verdade) :

M. Taunay engloutit mystérieusement toutes ces exigences de la Loi dans la dispense qu'il avait faite d'un seul et voulut détruire ainsi l'argument de l'Ennemi des injustices, qui prévaut encore à tous les sophismes et les agglomérations qui se firent de choses très distinctes entre elles.

Page 101 – Demande du ministre de l'Empire (Courrier officiel) :

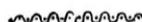
Étant présent à la Régence l'Office du 30 octobre dernier, dans lequel VM., de la part de la Congrégation des Lentilles de l'Académie des Beaux-Arts de cette Cour, informe sur l'objet de la Représentation de Frederico Guilherme Briggs, et Joaquim Lopes de Barros, relatif à l'appel d'offres pour le poste de remplaçant du fauteuil paysager. La Régence constate que les plaignants Briggs et Barros ont obtenu de meilleures conditions pour être admis au concours qu'Augusto Müller, qui, dans une lettre datée du 21 dudit mois, a été considéré comme le plus habile des opposants. Il y a au nom de l'Empereur, que VM. Informez-nous de ces Offices, qui ont rendu moins prévisibles les circonstances des Suppliants dans leur opposition. Que Dieu vous garde la VM. Paço le 5 décembre 1833 – Antonio Pinto Chichorro da Gama – M. Henrique José da Silva.

Page 101 – Le document émis par le directeur de l'Académie :

Et en ce qui concerne l'accusation pernicieuse d'un étranger, outre le fait que Müller appartient à la famille hua qui compte déjà quatre Brésiliens nés, on peut se demander si l'Académie a été instituée pour offrir des synergies à deux ou trois individus isolés, ou si, pour ouvrir à la nation une source perpétuelle d'instruction libérale, quelle que soit la nationalité des employés, et si manifeste l'intention du législateur en ce sens, que l'article 5 du chapitre I° le poste d'enseignant, une fois vacant, sera occupé par son remplaçant mandaté par le gouvernement, son diplôme, sauf si, au moment de la vacance, il habille un artiste de renom, national ou étranger ; car alors, et dans ce cas unique, il sera placé entre lui et le remplaçant ; C'est pourquoi il convient de donner à l'Académie des professeurs connus pour leurs travaux et talents [...]

K. Les statuts de l'Académie des Beaux-Arts à Rio de Janeiro (1820, 1826 et 1831)

ix. Statuts de l'Académie de dessin, de peinture, de sculpture et d'architecture civile, institués par décret du 23 novembre 1820¹³²⁰



DECRETO — DE 23 DE NOVEMBRO DE 1820

Crêa nesta cidade uma Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Architectura Civil, e dá-lhe Estatutos.

Tendo consideração a que as artes do desenho, pintura, escultura, e architectura civil, são indispensaveis à civilização dos povos, e instrucção publica dos meus vassallos, além do augmento e perfeição que podem dar aos objectos da industria, physica, e historia natural: Hei por bem estabelecer em beneficio commum nesta cidade e Côrte do Rio de Janeiro, uma Academia, que se denominará— Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura, e Architectura Civil—e que della tenha a inspecção o Presidente do meu Real Erario, propondo-me para occuparem os logares de professores e sub-titulos de cada uma das aulas das sobreditas artes reunidas, e seus respectivos ordenados, não sómente os artistas estrangeiros que já recebem pensão à custa da minha Real Fazenda, mas todos aquelles dos meus fieis vassallos que se

E-55

100

ALVARÁS, DECRETOS E CARTAS RÉGIAS

distinguirem no exercicio e perfeição das referidas artes, e as mais pessoas que forem necessarias para o ensino, progresso e adiantamento dos alumnos da mencionada Academia, cujos trabalhos e ensino serão feitos na conformidade dos Estatutos que com este baixam, assignados pelo meu Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Reino. Thomaz Antonio de Villanova Portugal, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Reino Unido, encarregado da Presidencia do meu Real Erario, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessarios, sem embargo de quaesquer leis, regimentos, ou disposições em contrario. Palacio do Rio de Janeiro em 23 de Novembro de 1820.

Com a rubrica de Sua Magestade.

Os estatutos a que se refere este decreto não chegaram a ser expedidos.

¹³²⁰ Brasil, *Coleção Leis do Brazil, Bibliotheca da Camara dos Deputados*, 1820, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889, pp. 99-101.

- x. Articles sélectionnés des statuts de l'Imperial Academia e Escola de Belas artes¹³²¹

Article 1, paragraphe 5

Serão admitidos ao estudo do Nú os Discípulos das Aulas, que seus respectivos Professores acharem, que estão mais adiantados ; também serão admittidos os Artistas de fora, inda que sejam Estrangeiros, contanto que se habilitem com huma licença por escrito passada pelo Diretor da Imperial Academia.

Article 2, paragraphe 10

Paizage.

Este género de pintura he um dos mais agradaveis da Arte e o vastissimo terreno do Brasil offerece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma collecção de Vistas locaes terrestres como maritimas: o Professor desta Classe ensinará a theoria e a pratica, explicando os preceitos da perspectiva Aeria, e o effeito da luz nas diversas horas do dia conforme a altura do Sol ; par serem mui distintos os quatro tempos do dia ; alem do estudo dos reinos Animal e Vegetal muito necessarios ao Pintor de Paizagem, exemplificará aos Discipulos a maneira de pintar as Nuvens, Arvores, Agoas, Edifficios, Embarçaõens, e todos os mais objectos que entrão na composiçãõ de uma Vista terrestre, ou Marinha.

Article 5, paragraphe 17

Classe de Architectura Civil.

O estudo d'Architectura, ou sciencia da Arte de Edificar segundo as regras e proporções determinadas, será theorico e pratico, o Professor ensinará chronologicamente a mudança de gostos ou estilos, que tem experimentado a Architectura desde a sua mais antiga origem, até o seu estado florescente, tendo sempre em vista o conhecimento dos diversos modos de Architectura adoptados pêlos Gregos, e Romanos, dos quaes vários Mestres dos séculos XV e XVI, a exemplo de Vítuvio e segundo a sua doutrina composerão as differentes Ordens (página 9) de Architectura ; mas para evitar todo o systema a este respeito fará conhecer donde elle as tem colligido, dando somente aos Discipulos exemplos extrahidos dos monumentos existentes na Grécia, e na Itália, e as cinco Ordens de Architectura do Vignola.

¹³²¹ Les statuts de 1826 sont institués par le décret du 30 septembre 1826, ils sont basés sur les décrets des statuts de 1820. Nous avons consulté la transcription d'Alberto Cipiniuk du document présent dans les AN(Br), boîte 6283. Disponible sur : http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm; Consulté le 20 mai 2021.

Article 5, paragraphe 18

Passar-se-ha depois a applicacao destes defferentes modos ás partes dos Edifícios, seguindo-se o estudo da construção, considerado debaixo de todas as suas relações, isto he, das partes que pertencem á composição, assim como á Disposição, Proporção, e a Decoração dos Edifícios em geral, e por isso he de grande importância que os Discipulos da Classe de Architectura se applicuem ao desenho de figura e ornatos, para se dirigirem com boa escolha na parte decorativa das suas composicoens: destes conhecimentos reunidos á theoria desta Arte, resulta o bom gosto da Architectura, observando sempre as regras do referido Vignola.

Article 6, paragraphe 23

Completando os Discipulos desta Classe o curso de seus estudos receberão um Certificado do seu respectivo Professor, que lhe servirá de titulo para serem empregados na direção dos trabalhos do Governo.

Article 8, paragraphe 25

Do que respeita aos Discipulos, da sua recepção, Obrigaçoens, e Diplomas.

Haverá duas Classes de Discipulos, uma das Classes será de Effectivos, por terem estes a obrigação de frequentarem todo o curso dos estudos a que se quiserem applicar, a segunda Classe será de Discipulos Extraordinarios ; os primeiros serão matriculados, porem os segundos serão exemptos desta clausula por não terem obrigação de frequentar ; estes lugares são destinados ás pessoas adultas, e deleitantes que desejarem instruirem-se, e só para recreio cultivão as Bellas Artes ; mas devem igualmente requerer para serem admitidos.

Article 8, paragraphe 26

Todos aquelles que pretenderem entrar para Discipulos devem requerer a Sua Magestade Imperial pelo Ex.^{mo} Presidente declarando no requerimento a Arte que se quer applicar, e depois de obter Despacho se appresentará ao Director da Academia para ser admittido, frequentará um méz a Aula de Desenho, informando depois o Director da habilidade de que fôr dotado ; de cuja informação se seguirá o ser ou não admittido effectivamente ; por que he sem duvida que não havendo natural desposição não se consegue ser bom Artista, e por isso ha tantos medíocres cujas obras destro [...] o bom gosto ; e para que se evite de alguma sorte este prejuizo que sofrem as Bellas Artes, deve-se fazer boa escolha nos que se applicam a ellas.

Article 8, paragraphe 27

A Matricula dos Discípulos da Academia será feita pelo Secretário, e se assentará, a filiação, idade, naturalidade, (página 12) e habitação, e será assignada pelo Director, e Secretario ; não se admittindo para Discipulos Effectivos senão os de idade de doze até quinze annos, o que se verificará pela certidão da idade que devem apresentar no acto da matricula.

Article 8, paragraphe 29

Os Discipulos são obrigados a frequentarem todos os dias, e applicarem com diligencia, e actividade respeitando a seus Professores e ouvir com sisudeza suas liçoens, e conselhos, não desencaminharem a seus condiscipulos, para fins indecorosos, não fazerem conversação de gritaria, e algarárra á porta da Academia na occasião da sahida ou entrada das Aulas, conservarem todo silencio durante as horas lectivas, para não pertubar aos que se applicao com gosto, e desejo de seu adiantamento, não sahirem antes das horas determinadas, sem licença de seu Professor, pois he da sobordinação, e decoro que depende o character do bom Discipulo ; finalmente praticarem com todas as regras da decência, e civilidade ; no cazo porem de delinquirem, ou se apartarem destes preceitos, serão castigados conforme se acha determinado no artigo VII.º §.24.º

Article 9, paragraphe 30

Dos Concursos, e destribuição dos premios.

Para promover a emulação tão louvável e necessária ao progresso, e adiantamento das Bellas Artes haverá no fim de cada anno dois premios em cada uma das Aulas.

Article 9, paragraphe 32

Os concurentes da primeira Aula farão um desenho copiado, ficando á sua eleição a escolha do original que quizerem copiar ; os da Aula de Pintura farão a copia de um Quadro do genero a que se tiverem applicado ; os da Aula de Esculptura faraó o modelo de uma Estatua, ou um grupo de três figuras ; ou um baixo-relevo, e os de Architectura farão um desenho de qualquer Edifficio, cujo desenho deverá constar de Planta, Corte e Alçada.

Article 9, paragraphe 33

Os Discipulos que nestas Artes se distinguirem completando o curso academico com approvação de seus Professores, terão alem dos mencionados premios uma penção para viajar por cinco annos (findo?) quaes voltando da Europa apresentará alguma producção pela qual mostre o seu aproveitamento, e inclusivamente se occupará em fazer ura Quadro histórico de sua invenção, que apresentará ao corpo academico para a sua approvação, a qual se fará pela pluralidade de votos, por escrito, e o Painel se depositará na Academia ou Muzeo Imperial das Bellas Artes como Monumento Nacional; esta formalidade se seguirá nas Classes de Pintura, Esculptura, e Architectura. Estes Artistas gozarão do titulo de Socios da Imperial Academia das Bellas-Artes, e terão a preferencia nas Cadeiras das Aulas de Desenho que se estabelecerem nas Províncias do Império.

Article 11, paragraphe 38

Dos Pencionistas, e suas obrigações.

Em cada uma das Classes haverá um Pensionista que terá a obrigação de frequentar o estudo da Arte a que pertencer, e substituirá a cadeira respectiva no impedimento legitimo do Professor.

Article 11, paragraphe 39

Os Artistas que pertenderem o lugar de Pensionista farão um requerimento a S.M. o Imperador pelo Ex.^{mo} Presidente da Academia, cujo requerimento deve hir documentado para justificação da sua pericia, e farão o seu exame perante os Professores da Academia.

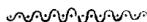
Article 13, paragraphe 40

Como se hão de prover as Cadeiras vagas.

Logo que vagar a Cadeira de alguma das Aulas se affixarão Editaes para Concurso, que será franco para todos os Artistas que quiserem ser opositores, e se dará o prazo de dous mezes findos os quaes, os concurrentes se apresentarão na Academia com seus Desenhos, ou pinturas conforme a Classe que pertencer a Cadeira; estas obras devem vir acompanhadas de um requerimento a S.M. o Imperador, e se entregará ao Ex.^{mo} Presidente para ser determinada o dia do Concurso, para o qual serão avisados os Concurrentes, (página 16) que comparecerão no dito dia na academia, honde se reunirão os Professores que hão de ser os Vogues; dar-se-ha a cada um dos concurrentes papel, e aprestes necessarios para improvisarem em duas horas um desenho ou esboço de sua composição, cujo assumpto lhe será dado naquelle momento pelos ditos Professores; estes programas serão escriptos e embrulhadas á maneira de sortes, e baralhados se deitarão em uma Urna, cada concurente tirará a sua, e a levará para o lugar onde fizer o desenho, que será feito em Sala separada, daquella em que estiverem os Professores, por que estes não devem saber o

assumpto que sahio a cada um dos concurrentes. e por isso estes não desembrulharão suas sortes senão no lugar que lhe for destinado para os desenhos, os quaes depois de concluidos o Porteiro os levará á Sala onde estiverem os Professores, os quaes estando sós votarão imparcialmente no que for melhor, e mais capaz de occupar a Cadeira, tendo sempre em vista, que se houver nos concurrentes algum que tenha sido Discipulo da Academia sendo edenticas as circumstancias ás de outro que o não tenha sido, preferirá por ser filho da Academia, e o mesmo se entenderá a respeito de Artistas Estrangeiros, e Nacionaes, pois estes devem ter preferencia em iguaes circumstancias de merecimento: Os votos e pareceres dos Vogaes irão em carta feichada remetidos ao EX.^{mo} Presidente, para por sua mão subirem á Augusta Presença de Sua Magestade Imperial que Mandará o que for do seu Imperial Agrado.

Secretaria d'Estado dos Negocios do Imperio em 30 de setembro de 1826. = Theodoro José Biancardi.=



DECRETO—DE 30 DE DEZEMBRO DE 1831.

Dá estatutos á Academia das Bellas Artes.

Sendo de summo interesse para este Imperio aproveitar-se a mocidade brasileira no estudo das bellas-artes, para o qual a natureza parece haver-lhe dado um genio e gosto particular ; e achando-se a Academia das Bellas Artes estabelecida nesta Córte, quasi em uma perfeita nullidade, sem conseguir os fins para que fóra creada, pois que nella não se encontra nem applicação, nem re-

gimen, talvez pela absoluta falta de estatutos proprios, que regulcm um e outro objecto, obrigando os alumnos e os Professores, uns a aprenderem, e outros a bem ensinarem as materias das suas profissões : A Regencia, attenta em melhorar este ramo de instrucção publica, Ha por bem, em Nome do Imperador, Approvar o plano de reforma, que lhe foi apresentado, e com este baixa assignado por José Lino Coutinho, do Conselho do mesmo Imperador, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, affirm de que tenha prompta e litteral execução, menos os arts. 3.º e 9.º do capitulo 1.º, na parte relativa á gratificação do Secretario, e Professor de anatomia, e os arts. 9.º e 11 do capitulo 3.º, que tratam das medalhas e diplomas, visto dependerem taes providencias de approvação da Assembléa Geral.

O mesmo Ministro e Secretario de Estado o tenha assim entendido, e faça expedir nesta conformidade as participações necessarias. Palacio do Rio de Janeiro em trinta de Dezembro de mil oitocentos trinta e um, decimo da Independencia e do Imperio.

FRANCISCO DE LIMA E SILVA

JOSÉ DA COSTA CARVALHO.

JOAO BRAULIO MONIZ.

José Lino Coutinho.

Plano de reforma no regimen e estudos da Academia das Bellas Artes.

CAPITULO I.

DOS PROFESSORES E EMPREGADOS.

Art. 1.º A Academia das Bellas Artes será composta de cinco Professores, quatro Substitutos, e um Porteiro ou Continuo.

Art. 2.º Os Professores Proprietarios e os Substitutos reunidos em Congregação nomearão dentre os primeiros, e á pluralidade absoluta de votos, um que sirva de Director, percebendo por isso a gratificação annual de 200,000 réis, além do seu ordenado, por dever continuar no exercicio de sua respectiva cadeira ; a execução deste artigo fica reservada para quando faltar o actual Director.

¹³²² Brasil, *Coleção Leis do Império do Brazil, 1831, segunda parte*, volume 2, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1875, pp. 91-98.

compatíveis com as outras que os alumnos têm de frequentar nos diversos ramos de seus estudos.

Art. 10. O Porteiro, que servirá também de Continuo, será nomeado pelo Governo, e terá o ordenado de 432\$000 que ora percebe.

CAPITULO II.

DO REGIMEN.

Art. 1.º Os Professores e substitutos, reunidos debaixo da presidencia do Director, sendo presente o Secretario, formão a Congregação, e ella se reunirá em sessão ordinaria no primeiro dia util de cada mez, e extraordinaria, em caso de urgencia, em outro qualquer dia, por convocação do Director, ou de quem fizer suas vezes.

Art. 2.º A Congregação compete:

1.º Deliberar nas modificações que o estado da Academia exigir para o futuro, dirigindo representações ao Governo sobre semelhante objecto.

2.º Marcar as despezas miudas da Academia á vista do quantitativo decretado pelo Corpo Legislativo; dar as informações officialmente exigidas em objectos de artes; conhecer de todos os officios e cartas dirigidas ao Director e Secretario, que disserem respeito á Academia; e votar na redacção dos officios, cartas e respostas.

3.º Eleger o Director d'entre os Professores, e o Secretario d'entre os substitutos.

4.º Admittir os alumnos á matricula, e dar contas de tres em tres mezes ao Governo de seu aproveitamento e conducta, para se providenciar, caso haja algum, que por seu máo e incorrigivel comportamento mereça ser despedido da escola.

5.º Julgar das producções dos alumnos nos concursos trimestraes e annuaes, conferindo os premios marcados aos que mais se distinguirem.

6.º Escolher os modelos vivos ou de imitação, tanto de desenho e pintura, como de paisagem, esculptura, e architectura, que se houverem de dar aos alumnos para copiarem; são exceptuados porém deste exame os trabalhos originaes dos Professores.

Art. 3.º A Congregação é completa para decidir qualquer negocio, quando tiver metade e mais um dos indi-

viduos que a devem compor, excepto no caso da eleição do Director e Secretario, em que se exige então o comparecimento de todos os seus membros, e votação per scrutinio secreto: na decisão dos negocios ordinarios, o Director, ou quem fizer suas vezes, além do seu voto simples, terá outro de qualidade em caso de empate.

Art. 4.º Pertence ao Director, ou quem suas vezes fizer, corresponder-se em nome da Congregação, e conforme o que fôr deliberado, com o Governo, e com as Academias das Provincias, e estrangeiras; presidir as sessões; convocar extraordinarias em caso de precisão; e por fim manter a execução do presente regulamento.

Art. 5.º Compete ao Secretario redigir as actas das sessões, escrever a correspondencia da Academia, guardar no archivo os officios, cartas, e mais papeis; e por fim formalisar a lista das matriculas, e cuidar na bibliotheca.

Art. 6.º E' da obrigação do Porteiro cuidar no bom arranjo e limpeza do estabelecimento; levar os officios da Congregação aos seus destinos, e fazer a chamada dos alumnos nas horas dos estudos, marcando as suas faltas, e até mesmo as dos Professores, para serem presentes á Congregação, e para as habilitações dos estudantes no fim de cada anno; pois que sessenta faltas, ainda por molestia feitas, fazem perder o anno, visto que nenhuma applicação posterior as póde indemnizar.

CAPITULO III.

DOS ESTUDOS.

Art. 1.º A Academia estará aberta a todos os jovens de 12 a 18 annos de idade, que se quizerem nella matricular; para gozarem das vantagens dos concursos; porém outro qualquer, que se queira aproveitar dos cursos, os poderá frequentar independentemente da matricula, sujeitando-se comtudo á policia do estabelecimento.

Art. 2.º O ensino da Academia será dividido em quatro ramos de applicação, a saber: pintura historica, paisagem, architectura, e esculptura; mas além destas quatro divisões haverá tambem uma aula de desenho; e outra de anatomia e physiologia, propria e necessária a alguns destes ramos.

Art. 3.º O curso de cada um dellés será de cinco annos; e ninguém se poderá matricular sem haver fre-

quentado, pelo menos, um anno de desenho linear e de figuras, e haver sido nelle approvedo, apresentando demais certidão de haver frequentado a aula de geometria elementar na Academia Militar, e de geometria descriptiva, quando na mesma Academia se ensinar.

Art. 4.º A matricula na aula de desenho poderá ser em qualquer tempo do anno civil; mas as dos cursos de applicação serão nos primeiros 15 dias do escolar, que se contará do 1.º de Março até 20 de Dezembro; e para isso será mister conseguir-se da Congregação o despacho competente.

Art. 5.º Os alumnos do curso de pintura historica, esculptura e paisagem, ainda que já se applicarem a materias proprias, comtudo no seu primeiro anno continuarão a frequentar a aula de desenho, para se exercitarem na cópia dos gessos e volumes, e serão obrigados os dos dous primeiros cursos, neste mesmo anno, e no 2.º a assistirem ás lições do Professor de anatomia e physiologia, acima designado; no 3.º, 4.º e 5.º anno porém se applicarão ao estudo do modelo vivo nos dias para isso destinados.

Art. 6.º Não só os alumnos do artigo antecedente, como todos os outros das differentes applicações, serão obrigados a apresentar no fim do 5.º anno, para conseguirem seus respectivos diplomas, certidão de haverem frequentado as lições de optica na aula de physica da Academia Militar, por isso que jámais podem ser insignes em suas profissões sem o auxilio de taes principios.

Art. 7.º No fim dos dous primeiros trimestres do anno escolastico haverá concurso em cada ramo de applicação; e os trabalhos julgados melhores pela Congregação serão expostos por todo o decurso do trimestre seguinte na sala das sessões.

Art. 8.º No 3.º e ultimo trimestre haverá concurso geral em cada um dos ditos ramos, cujo assumpto será da escolha da Congregação na sessão do 1.º de Outubro. As producções dos concurrentes ficarão expostas ao publico desde o dia 10 até 18 do mez de Dezembro, e no dia 19 a Congregação, em sessão publica, formando o seu juizo, e precedendo votação por escrutinio secreto, declarará quaes aquelles que devam ser premiados com a grande e pequena medalha, que será immediatamente entregue pelo Ministro do Imperio, servindo de Presidente, ou em sua falta pelo Director.

Art. 9.º A grande e pequena medalha serão de ouro de lei, a primeira com o peso de uma onça, e a segun-

da de meia, tendo de um lado o busto do Imperador, e do outro a seguinte legenda—Ao genio e applicação—. Para cada anno dos differentes cursos haverão duas medalhas, uma grande e outra pequena; mas não se segue por isso que sejam sempre todas distribuidas, porque são destinadas unicamente aos que forem absolutamente optimos.

Art. 10. No fim do 5.º anno de cada curso de applicação a Congregação passará a cada um dos alumnos o seu competente diploma de haverem completado os seus estudos em tal ou tal ramo de applicação, especificando nelle não só os premios conseguidos, mas tambem o merecimento particular do individuo, para melhor a Congregação se dirigir quando, como candidato pretender o lugar de substituto habilitando-se para isso primeiro com o conhecimento de uma das duas linguas, franceza, ou italiana.

Art. 11. A formula do diploma será a seguinte: A Congregação da Academia de Bellas-Artes faz saber que o Sr. F. . . . , filho do Sr. . . . , natural de , tendo frequentado o curso de , e havendo sido nelle approvado, conforme os estatutos, se acha apto para exercer a sua profissão: foi premiado tanta vezes com a grande, ou pequena medalha, e mostrou, nos seus estudos decidido genio e applicação (quando assim tenha acontecido). O diploma será assignado pelo Director, Secretario, e Professor do respectivo curso, e sellado com o timbre da Academia que constará do emblema das Bellas-Artes.

Art. 12. Durante o anno escolar os Professores darão aula todos os dias, das 9 horas da manhã até uma da tarde, excepto os de pintura historica, paisagem, e esculptura, que, no 1.º anno de seus cursos, darão das 11 ás 2 da tarde, visto que nas duas horas comprehendidas entre as 9 e as 11, os alumnos devem ir ao estudo dos gessos na aula de desenho: sómente nos domingos, dias santos de guarda, e de festas nacionaes estarão fechadas as aulas.

Art. 13. Quando houver modelo vivo, o estudo será presidido alternadamente pelos Professores de desenho, pintura historica, paisagem e esculptura.

Art. 14. Os Professores serão assíduos em suas aulas, e nellas começarão pelos principios fundamentaes de sua profissão, conduzindo depois os seus alumnos progressivamente, e á medida de seus respectivos desenvolvimentos, a maiores trabalhos, e por fim á sua perfeição.

Art. 15. O Professor de mecânica, e o substituto de gravura que por ora existem na Academia visto ficarem sem exercício, serão empregados pelo Governo em algum outro estabelecimento publico, para nelle ensinarem as materias de suas profissões.

Art. 16. A Academia apresentará, para instrucção e trabalho dos alumnos e amadores, paineis, gessos de estatuas, bustos, e ornamentos antigos, modelos de desenho em todos os generos, e modelo vivo; por fim livros proprios das bellas artes, como sejam tratados de desenho, pintura, esculptura, architectura, historia antiga e moderna, e mythologia.

Palacio do Rio de Janeiro em 30 de Dezembro de 1831. — *José Lino Coutinho*.

L. Résultats de la recherche sur la base de données *FamilySearch*

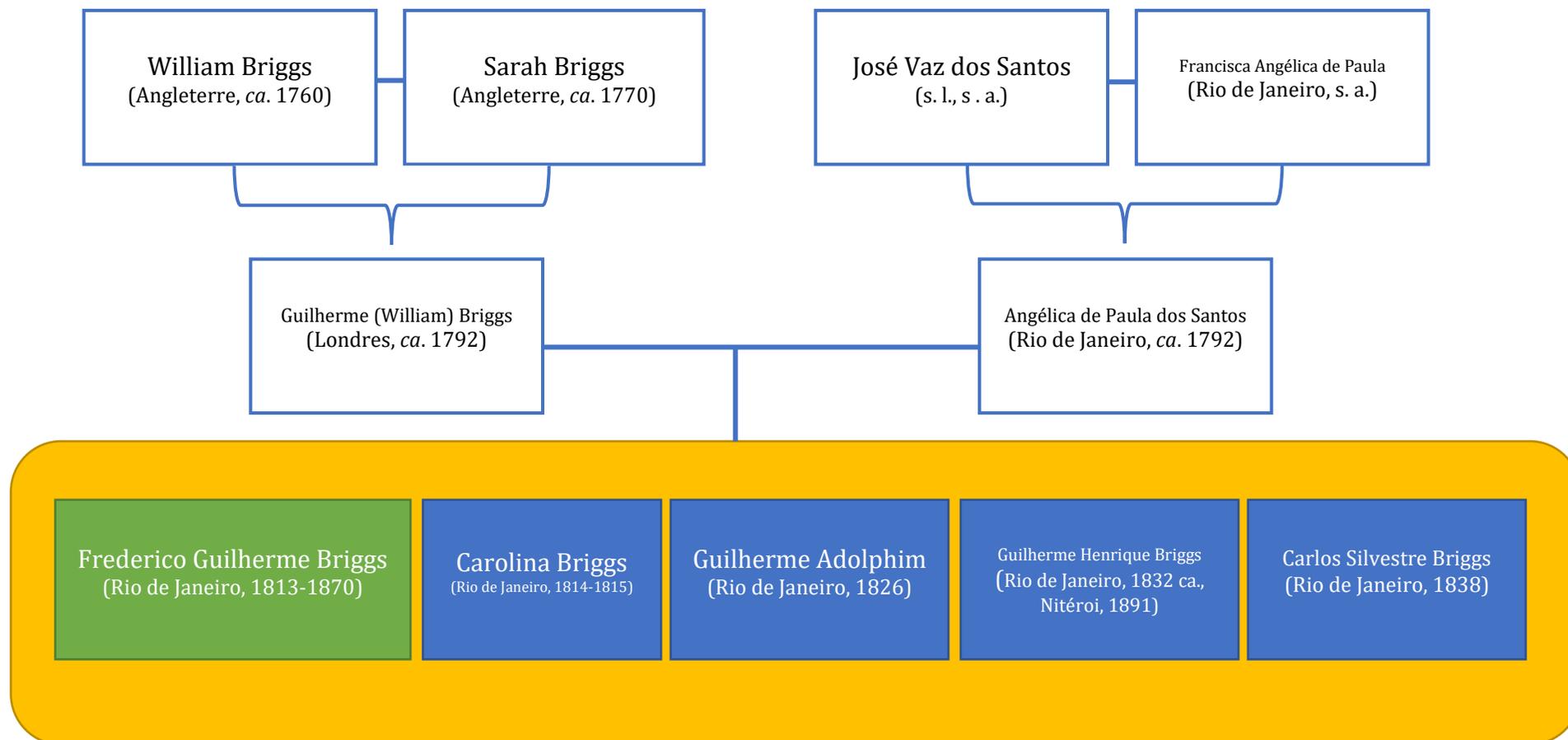


Tableau 6 – Généalogie de la famille de Frederico Guilherme Briggs.

xii. Bases de données consultées sur FamilySearch

- a) Archives ecclésiastiques des baptêmes, 1688-1935
<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XNY4-M55>
<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XNYW-L51>
<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XVWK-CJV>
<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XVWK-JMF>

- b) Archives ecclésiastiques des mariages, 1730-1955
<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:V2KS-1J3>

M. L'enquête iconographique sur la série *The Brazilian Souvenir*

xiii. Notice iconographique collection IMS

001SK00498.pdf

ÁREA: Iconografia

Autoria: Hildebrandt, Eduard, 1818-1869 (atribuído a)

COLABORADOR: Ludwig, Pedro ; E. C. (gravadores)

CASA IMPRESSORA: Ludwig & Briggs Lithographers - Rio de Janeiro
(editor/publicado por)

TÍTULO: The Brazilian Souvenir / A selection of the most peculiar Costumes of the Brazils. Published by Ludwig & Briggs Lithographers, Rua dos Pescadores 88, Rio de Janeiro

DATA: 1846-1849

LOCAL RETRATADO/PAÍS: Brasil

TIPO DOCUMENTAL: Álbum

GÊNERO DOCUMENTAL: Iconográfico

TÉCNICA: Álbum de litografias sobre papel

DIMENSÃO DO SUPORTE: 20,5 × 27,0 × 1,6 (fechado)

PARTE DE: "Brazilian souvenir : a Selection of the most peculiar costumes of the Brazils", editado por Ludwig & Briggs

Coleção: Coleção Martha e Erico Stickel

xiv. Tableau avec l'ordre de disposition des estampes dans les deux albums
(FBN et IMS)

Série FBN	Série IMS
1/ A Pedlar (mascate)	1/ Beggin for the Holy Ghost (Espirito [sic] Santo)
2/ A Friar (Um Frade)	2/ Begging for the Church (Pedindo Esmollas [sic])
3/ A Hammock (Uma Rede)	3/ A Priest (Um padre)
4/ National Guards (Guardas Nacionaes [sic])	4/ A Free Black-Girl (Negra Bahiana).
5/ Blacks Reposing (Pretos descançando [sic])	5/ Coffe Carriers (Carregadores de Café)
6/ A Nurse (Ama de Leite)	6/ Punishments (Castigos).
7/ A Policeman (Permanente)	7/ Cattle Drivers (Trapeiros)
8/ Water-Seller (Carroça d'agua [sic])	8/ A Cowntnyman from the Minas (Um Mineiro)
9/ Punishments (Castigos).	9/ Going to Mass (Cadeirinha)
10/ Selling Poultry (Quitandeira de Gallinhas [sic])	10/ Selling Fruits (Quitandeira)
11/ A Cowntnyman from the Minas (Um Mineiro)	11/ Water-Seller (Carroça d'agua [sic])
12/ Brother of Bom Jesus (Irmão do Bom Jesus).	12/ Playing the Marimba (Dansa de Negros)
13/ Custom-House Cart (Carro d'Alfandega [sic])	13/ Going to the House of Correction (Indo para a Correção [sic])
14/ Selling Fruits (Quitandeira)	14/ A Procession (Um Anginho [sic])
15/ Cattle Drivers (Trapeiros)	15/ A Hammock (Uma Rede)
16/ A Child's Funeral (Enterro d'Anginho [sic])	16/ A Pedlar (mascate)
17/ Going to the House of Correction (Indo para a Correção [sic])	17/ Brother of Bom Jesus (Irmão do Bom Jesus).
18/ Playing the Marimba (Dansa de Negros)	18/ A Friar (Um Frade)
19/ St Antonio's Friars (Frades de St ^o . Antonio)	19/ National Guards (Guardas Nacionaes [sic])
20/ A Market Scene (Quintadeiras)	20/ Blacks Reposing (Pretos descançando [sic])
21/ A Family Goint to Mass (Familia indo a Missa [sic])	21/ Selling Poultry (Quitandeira de Gallinhas [sic])
22/ Water Carriers (Pretos d'agua [sic])	22/ A Family Goint to Mass (Familia indo a Missa [sic])
23/ Coffe Carriers (Carregadores de Café)	23/ A Child's Funeral (Enterro d'Anginho [sic])
24/ A Procession (Um Anginho [sic])	24/ Washer-Women (Lavadeiras [sic])
25/ Washer-Women (Lavadeiras [sic])	25/ St Antonio's Friars (Frades de St ^o . Antonio)
26/ Begginf for the Holy Ghost (Espirito [sic] Santo)	26/ A Policeman (Permanente)
27/ Going to Mass (Cadeirinha)	27/ Custom-House Cart (Carro d'Alfandega [sic])
28/ Begging for the Church (Pedindo Esmollas [sic])	28/ A Nurse (Ama de Leite)
29/ A Priest (Um padre)	29/ A Market Scene (Quintadeiras)
30/ A Free Black-Girl (Negra Bahiana).	Manque l'estampe Playing the Marimba (Dansa de Negros)

--	--

Tableau 7 – L'ordre des estampes dans les albums FBN et IMS pour la série The Brazilian Souvenir.

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 11 mars 2022 par

Carla Francisco

**La visibilité de l'esclavage urbain dans le
marché de l'estampe à Rio de Janeiro. Le cas des
lithographies de Frederico Briggs (1820-1840)**

Volume 2

***Le corpus* de documents**

Table de matières

La constitution du corpus d'analyse	477
Localisation physique et numérique des séries <i>Costumes do Brasil</i> et <i>The Brazilian Souvenir</i>	478
Première phase (ca. 1832-1836) : les feuilles volantes de l'imprimerie <i>Rivière & Briggs</i> .	479
Deuxième phase (1840-41) : la série <i>Costumes Brasileiros</i>	487
Troisième phase (ca. 1843-1846) : la série <i>The Brazilian Souvenir</i>	537
Feuilles volantes de la série <i>The Brazilian Souvenir</i>	569

Abbréviations

FBN – Fundação Biblioteca Nacional (Brésil)

MIP – Museu Imperial de Petrópolis (Brésil)

IMS – Instituto Moreira Salles (Brésil)

CG – Collection Geyer (MIP) (Brésil)

BI – Brasiliana Iconográfica

BMA – Biblioteca Municipal de São Paulo – Mário de Andrade (Brésil)

La constitution du corpus d'analyse

Les thèmes développés dans les estampes qui représentent les coutumes nationales et les types sociaux des ateliers de Briggs sont répartis en trois phases de production (1832 ca. – 1846). Celles-ci apparaissent clairement à partir des résultats de l'étude quantitative qui est l'une des étapes de l'inventaire iconographique réalisé dans les deux premières années de la recherche doctorale (2016-2017). Tout d'abord, il est important de souligner que l'étude de la première phase (1832 – 1836 ca.) est forcément fragmentaire dans le sens où les documents qui nous sont parvenus ne représentent très probablement qu'une infime partie de la production de l'atelier de *Rivière & Briggs*. Après cette mise en garde, les vingt-quatre documents de notre corpus d'analyse qui correspondent à cette phase donnent des indications claires sur les liens entre cette période de fabrication et les suivantes. En second lieu, la deuxième phase (1840-41) est la plus prolifique en termes de nombre de documents, avec cinquante matrices pour les imprimés de la série intitulée *Costumes do Brasil*. Enfin, la troisième phase (1845-46) comporte trente matrices pour les tirages qui composent la série connue comme l'album *The Brazilian Souvenir*. Ce à quoi, on ajoute quinze autres tirages en format des feuilles volantes. Au total, notre corpus d'analyse est alors composé de cent dix-huit (120) documents.

Nous optons pour travailler avec trois ensembles prioritairement : les feuilles volantes de la première et troisième phases ainsi que la collection *The Brazilian Souvenir*, appartenant à la FBN ; les estampes de la série *Costumes do Brasil*, appartenant à la collection d'iconographie de l'IMS. Toutefois, d'autres documents liés à la représentation des types sociaux attribués à l'auteur collectif Briggs sont gardés dans les institutions brésiliennes d'après nos recherches :

- BMA : Un ensemble partiellement complet de la série *The Brazilian Souvenir*.
- IMS : Un ensemble de la série *The Brazilian Souvenir*.
- MIP : quatre estampes appartenant à la collection Paulo et Cecília Geyer¹.

¹ Nous tenons à remercier à l'ancienne conservatrice de la collection Geyer (MIP), Maria Inez Turazzi, pour la disponibilisation des versions numérisées de ces estampes.

Partie IV LOCALISATION PHYSIQUE ET NUMÉRIQUE DES SÉRIES *COSTUMES DO BRASIL* ET *THE BRAZILIAN SOUVENIR*

Type de document	Album
Format	1 album avec 30 estampes
Localisation physique	C.I.1.37 – FBN (section iconographique)
Producteurs	Frederico Guilherme Briggs, Pedro Ludwig (<i>Ludwig & Briggs</i>)
Titre	<i>The Brazilian [sic] souvenir : a Selection of the most peculiar costumes of the Brazils</i>
Impression/Édition	Rio de Janeiro, <i>Ludwig and Briggs</i>
Date	Ca. 1845 ¹
Droits	FBN
Localisation Numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon70370/icon70370.pdf (BnDigital)
Date de consultation	11 juillet 2017

Type de document	Album
Format	1 album avec 50 estampes colorées (23.0 x 19.3 x 2.0 cm)
Localisation physique	IMS/ Collection Iconographie DV. 0447
Producteurs	Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (del.), Frederico Guilherme Briggs (lith.)
Titre	<i>Costumes brasileiros</i>
Impression/Édition	Rio de Janeiro, <i>Litographia Briggs</i>
Date	1840-41
Droits	IMS
Localisation Numérique	https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/rel_content_id/19094/p/1 . (BI)
Date de consultation	11 juillet 2017

¹ Selon les indications de la fiche iconographique dans le catalogue de la collection numérisée de le FBN (*BnDigital*), voir la discussion sur ces questions au chapitre VII.

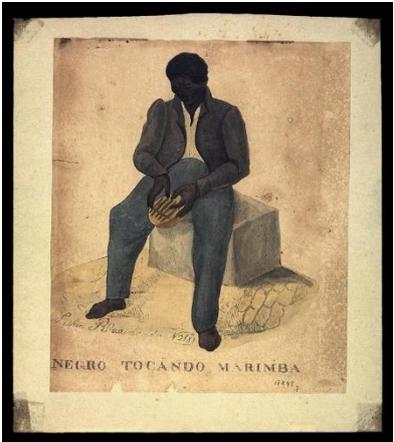
Première phase (ca. 1832-1836) : les feuilles volantes de l'imprimerie *Rivière & Briggs*

	DOC. N.	1_1
	Titre	Marinheiro
	Loc. physique	Pasta Z(10)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon703593.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_2
	Titre	Sans titre [quitandeira/marchande]
	Loc. physique	Pasta Z(10)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon703599.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_3
	Titre	Sans titre [personnage avec une veste de paille et chapeau]
	Loc. physique	Pasta Z(5)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz5f.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_4
	Titre	Negro fujoã [sic]
	Loc. physique	Pasta Z(10)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon703597.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_5
	Titre	Negro tocando marimba
	Loc. physique	Pasta Z(10)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon703596.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

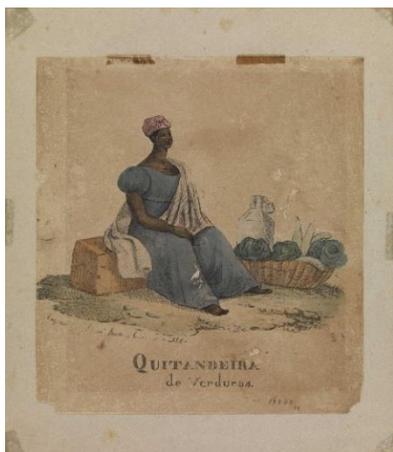
	DOC. N.	1_6
	Titre	Quitadeira
	Loc. physique	Pasta Z(5)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon703599.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
Date de consultation	11 juillet 2017	



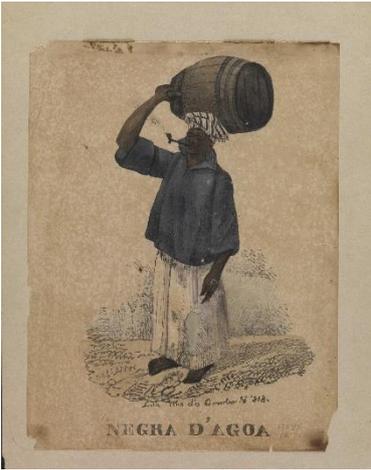
DOC. N.	1_7
Titre	Negro comprador
Loc. physique	Pasta Z(5)
Loc. numérique	http://obidigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz5d.jpg
Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
Producteur	Rivière, Edouard
Imprimerie	Rivière & Briggs
Collection	FBN
Date de consultation	11 juillet 2017

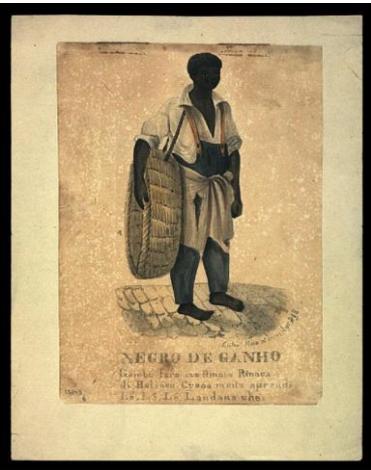


DOC. N.	1_8
Titre	Sans titre [negro carregando leitoa/personnage noir qui porte un cochon]
Loc. physique	Pasta Z(5)
Loc. numérique	http://obidigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz5d.jpg
Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
Producteur	Rivière, Edouard
Imprimerie	Rivière & Briggs
Collection	FBN
Date de consultation	11 juillet 2017

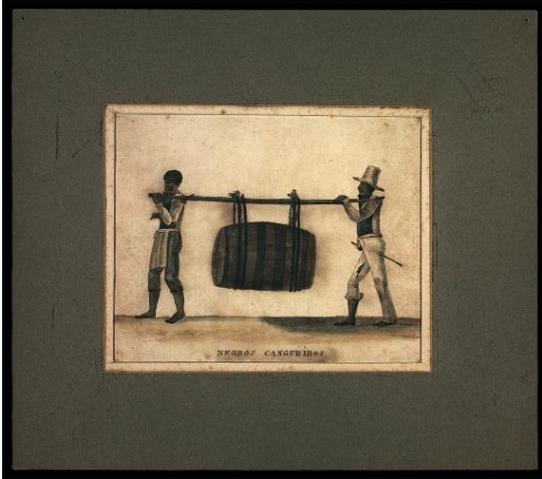


DOC. N.	1_9
Titre	Quitandeira de verdura
Loc. physique	Pasta Z(5)
Loc. numérique	http://obidigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz5d.jpg
Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
Producteur	Rivière, Edouard
Imprimerie	Rivière & Briggs
Collection	FBN
Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_10
	Titre	Negra d'agoa [sic]
	Loc. physique	Pasta Z(5)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz5d.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_11
	Titre	Negro de ganho
	Loc. physique	Pasta Z(5)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz5d.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_12
	Titre	Carroça da alfândega
	Loc. physique	Pasta Z(5)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div iconografia/iconpastaz5d.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017



DOC. N.	1_13
Titre	Negros cangueiros
Loc. physique	Pasta Z(5)
Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div iconografia/iconpastaz5d.jpg
Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
Producteur	Rivière, Edouard
Imprimerie	Rivière & Briggs
Collection	FBN
Date de consultation	11 juillet 2017



DOC. N.	1_14
Titre	Cadeira
Loc. physique	Pasta Z(5)
Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div iconografia/iconpastaz5d.jpg
Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
Producteur	Rivière, Edouard
Imprimerie	Rivière & Briggs
Collection	FBN
Date de consultation	11 juillet 2017



DOC. N.	1_15
Titre	Sans titre [carro de boi]
Loc. physique	Pasta Z(5)
Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div iconografia/iconpastaz5d.jpg
Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
Producteur	Rivière, Edouard
Imprimerie	Rivière & Briggs
Collection	FBN
Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_19
	Titre	Huma Simplicia [sic]
	Loc. physique	Pasta Z(5)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz5d.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_20
	Titre	Sans titre [prêtre noir]
	Loc. physique	Pasta Z(5)
	Loc. numérique	http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz5d.jpg
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_21_MIP
	Titre	Quitandeira do Largo da Sé
	Loc. physique	MIP -CG
	Loc. numérique	
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_22_MIP
	Titre	Negro de Ballas [sic]
	Loc. physique	MIP -CG
	Loc. numérique	
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_23_MIP
	Titre	Negro de ganho
	Loc. physique	MIP -CG
	Loc. numérique	
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

	DOC. N.	1_24_MIP
	Titre	Negro de ganho
	Loc. physique	MIP -CG
	Loc. numérique	
	Producteur	Briggs, Frederico Guilherme
	Producteur	Rivière, Edouard
	Imprimerie	Rivière & Briggs
	Collection	FBN
	Date de consultation	11 juillet 2017

Deuxième phase (1840-41) : la série *Costumes
Brasileiros*



Nº 2.



GUARDA NACIONAL.
Artilheria.

Litho. Briggs, rua do Ouvidor, 110.

Rio de Janeiro, 1840.

Nº 5



GUARDA NACIONAL.
Cavalleria.

N.º 4.



TROPEIRO DE MINAS.

Nº 5.



MULHER DE MANTILHA.



IRMAO DE N. S. DAS DORES.

Lilho Briggs, rua da Ouvidor, 110

Rio de Janeiro, 1840.

Nº 7.



BOLIEIROS .

Nº 8.



Preto de Ganho.

Luiz de Braggas, Rua do Ouvidor, 138

Rio de Janeiro, 1846

Nº 9.



QUITANDEIRA .

Libro Briggs, rua do Ouvidor 130.

Rio de Janeiro, 1840

Nº 10.

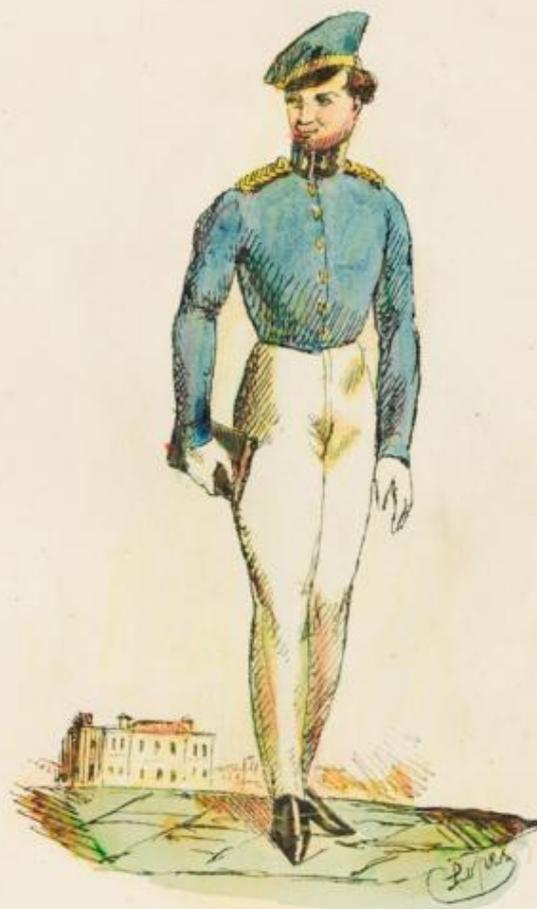


HUM PADRE .

Litho. Briggs, rua do Ouvidor, 150.

Rio de Janeiro, 1841

Nº II.



Estudante da Escola Militar

Litho. Briggs, rua do Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro, 1840.

Nº 12.



Preto Comprador.

Litho. Briggs, rua do Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro, 1840.

Nº 13.



Uma Cadeirinha.

Litho. Briggs, rua do Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro, 1840.

Nº 14.



Uma Rede

Litho. Briggs, rua de Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro, 1850.

Nº 15.



Preto vendendo Algôia.

Litho. Briggs, rua do Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro, 1840.

Nº 16 .

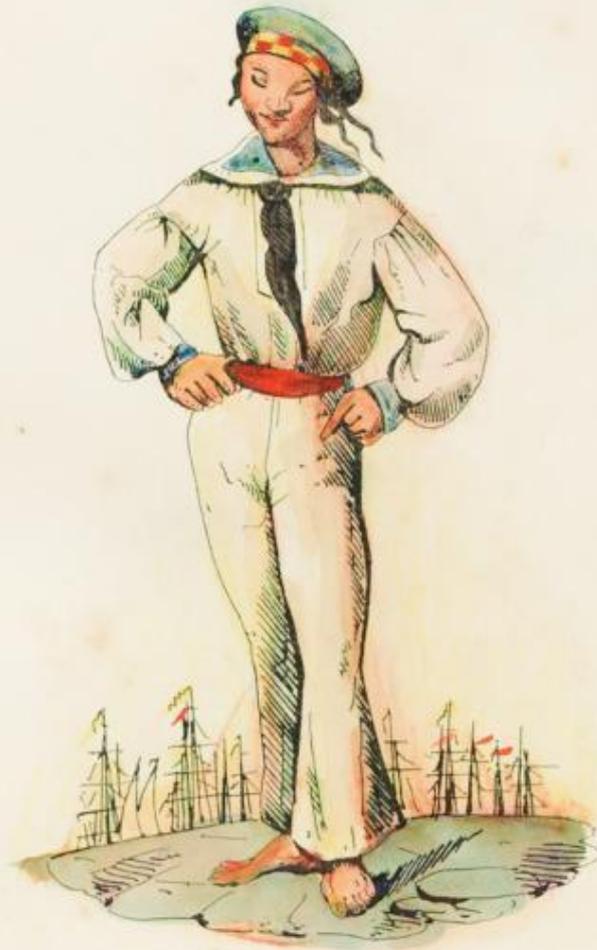


Preto da illuminaçãõ publica .

Litho. Bragg, rua de Ovidio, 130.

Rio de Janeiro, 1841.

Nº 17.



Marinheiro.

Nº 18 .



Preto de doces .

Nº 19.



Oficial de Artilheria.

Lilho Briggs, Rua do Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro, 1862.

Nº 20.



Preto Mascate.

Vilho Briggs, rua de Curador, 130.

Rio de Janeiro, 1850.

Nº 21.



Preta de Ballas.

Little Bridge, rua de S. Pedro, 130.

Rua de Santos, 1840.

Nº 22.



Preto de caldo de cana.

Lilho, Briggs, rua do Ouvidor, 130.

Via da Moura 1840.

Nº 25.



Preto vendendo Gallinhas.

Litho. Briggs, rua do Ouvidor. 130

Rua da Lapa 154/1.

Nº 24.



Preta vendendo bonecras.

Desenho de J. G. de Almeida, 1807

Desenho de J. G. de Almeida, 1807

Nº 25.



Prato vendendo hortaliças.

J. B. de Souza, pint. de S. Paulo 1740.

Rio de Janeiro, 1740.

N°26.



Preto d'acongue.

L'Alto Trigo, rua do Casido, 186.

Reprodução de 1861.

Nº27.



Preto de lixo.

Lilho Brigg, rua do Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro, 1840.

Nº28.



Preto Caiador.

1840, rua do Ouvidor, 180.

Est. de Santos, 1840.

Nº 29.



Preto ao Cepo

Litho Briggs, rua do Ouvidor Nº 130.

Rio de Janeiro 1841

N.º 50.



Preta vendendo água.

do Brigue, rua do Ouvidor, n.º 131.

Rua do Ouvidor, n.º 131.



Nº 52.



Quitandeiras.

Rio de Janeiro. 1844.

de Pinheiro 630.

Nº 55.



Soldado da Cavallaria.

Letho Borago rua do Ouvidor 130.

Rio de Janeiro 1872.

Nº 34.



Soldado dos Permanentes.

1.ª Brigada, rua de Ouvidor, 184.

Rio de Janeiro, 1841.

Nº 33.



Moça da roça indo a Missa.

Alto Brigo, run do Ovidio. 430

Rio de Janeiro. 1841.

Nº 36.



Hum Roceiro.

L. Briggs. rua do Ouvidor. 130.

Rio de Janeiro. 1844.

Nº37.



Preto de Mascara

Desenho de J. J. de Almeida

Rio de Janeiro, 1841.

Nº 58.



Correio dos Ministros C.

Alto Briggasua do Onuidor, 130.

Rio de Janeiro, 1841.



Carregadores de Café.

Lilho, Brigg, rua do Ourador, 136.

Rua de Janeiro, 1841.

Nº 40.



Hum Barbeiro.

do Sr. Bragg - na do Rio de Janeiro, 1850.

Rio de Janeiro, 1850.

Nº 41.



*Guarda da Rocha,
indo para o destacamento.*

Lethe Briggs, um do Guardas, 1861.

Rio de Janeiro, 1861.

Nº 42.



Hum Archeiro.

Litho Briggs, rua do Ouvidor. 136

Rio de Janeiro. 1841.

Nº 43.



Familia indo a Missa.

Lilho Briggs, rua do Ouvidor, 430.

Rio de Janeiro, 1844.

Nº 144.



Pretos no Libambo.



Nº 46.

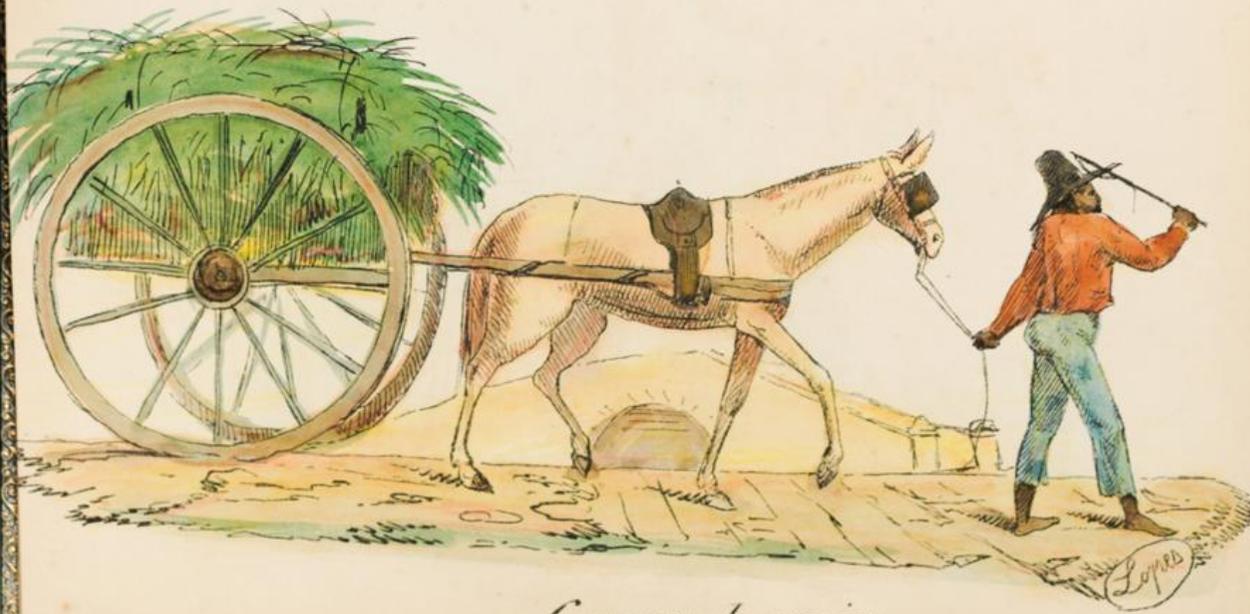


Hum Tropeiro.

Wm. Briggs, rua do Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro, 1841.

Nº 47.



Carroça de capim.

Alto Bragança, rua de Curidós, 630.

Rio de Janeiro, 1841.

Nº 48.

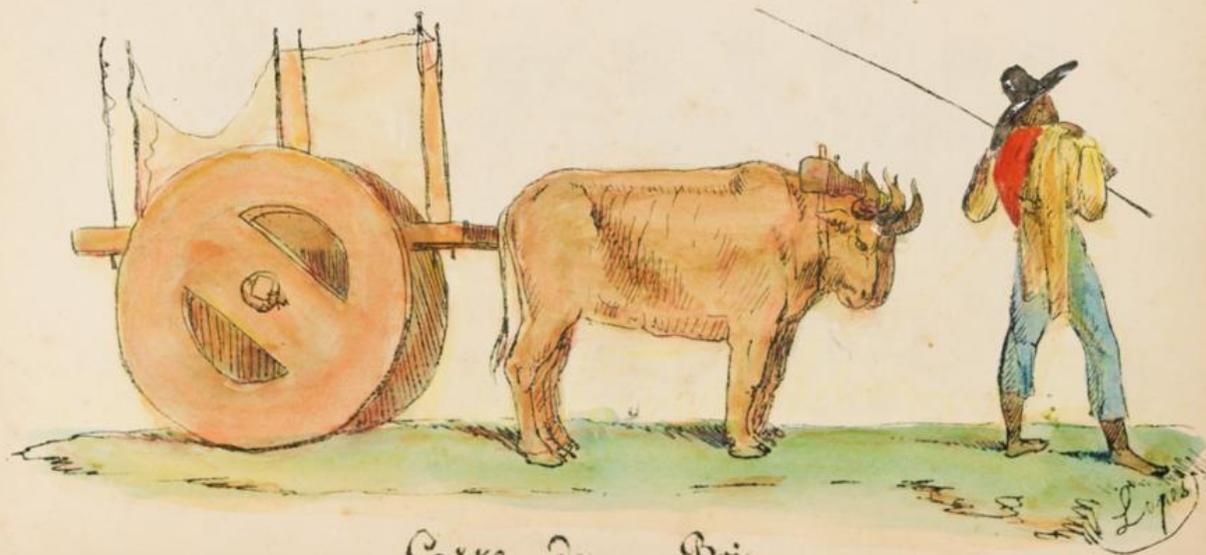


Vendedor d'Algôa.

Esboço: Briggs, rua do Ouvidor, 130.

Rio de Janeiro 1841.

N:49.



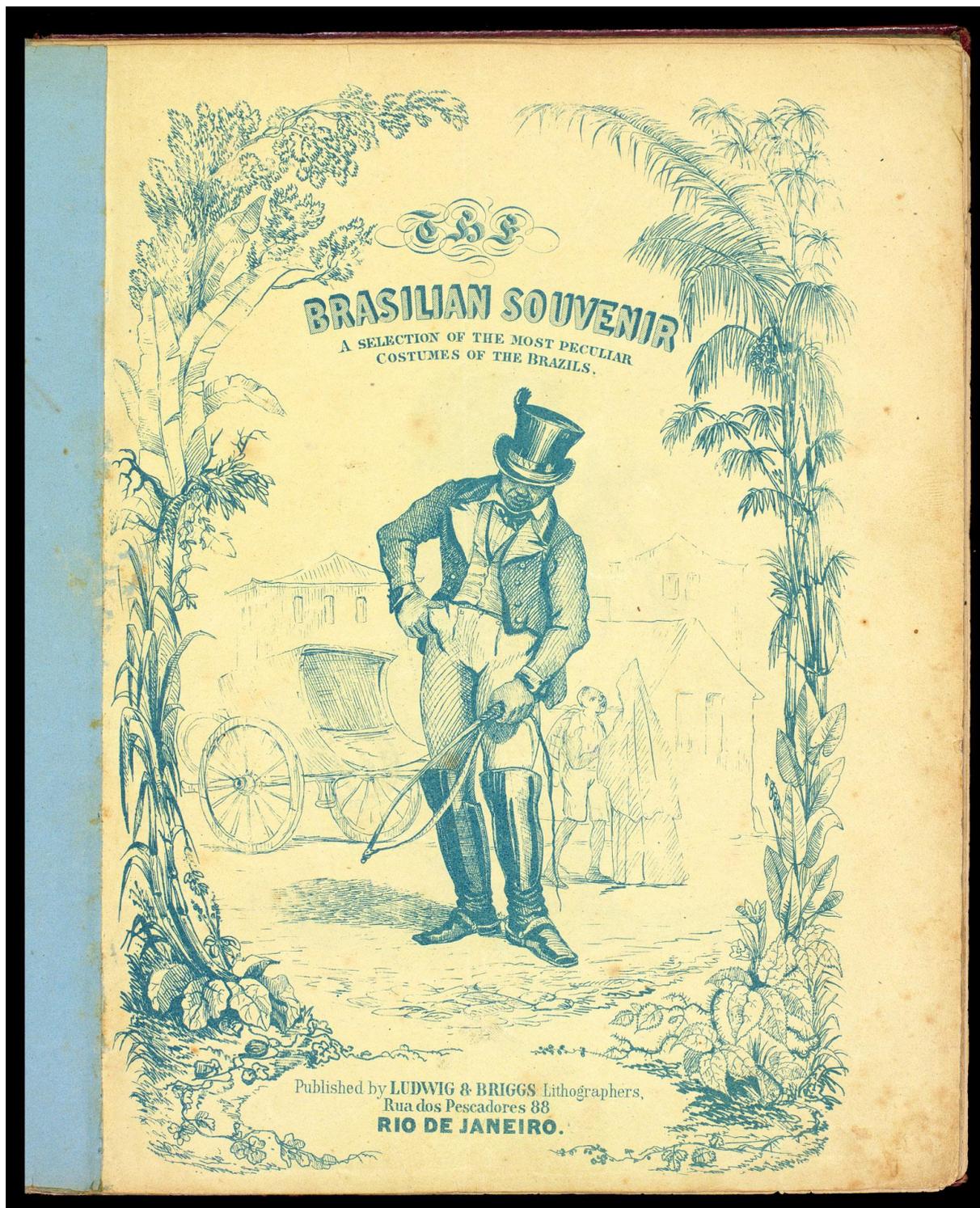
Carro de Bui.

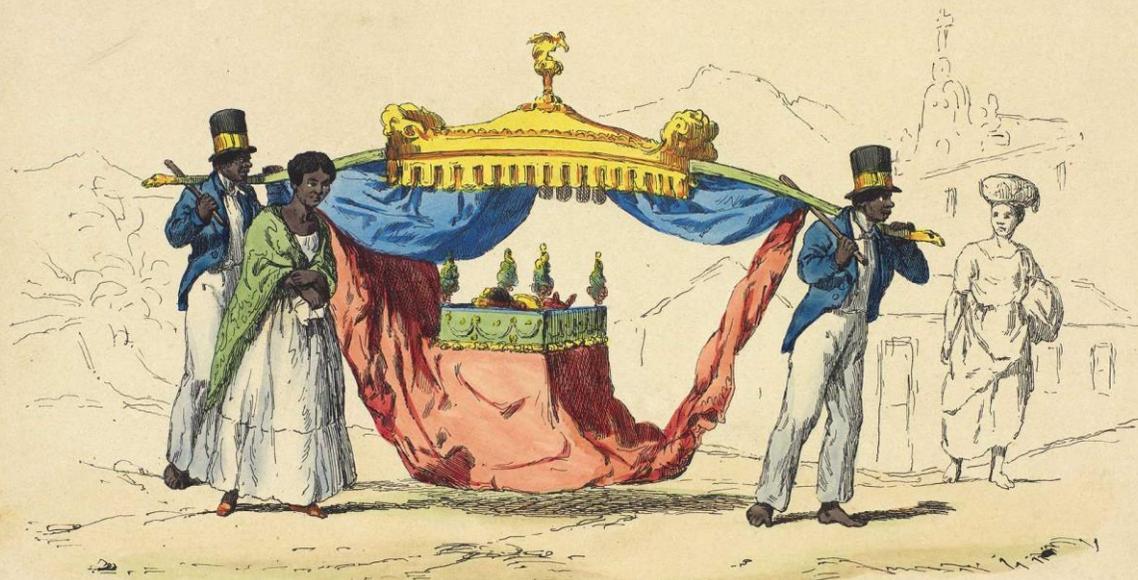
N.º 50.



Ordem para o Espírito Santo.

Troisième phase (ca. 1843-1846) : la série *The Brazilian Souvenir*





A CHILD'S FUNERAL.
(Enterro d'Anginho.)

Lith. Leclercq & Degey, N. de la Source.



A COUNTRYMAN FROM THE MINAS.
(Um Mineiro.)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



A FAMILY GOING TO MASS.
(Familia indo a Missa.)

Lith. Ludwig & Bragg, Rio de Janeiro.



A FREE BLACK-GIRL.
(Negra Bahiana.)

Lith. Ludwig R. Briggs, Rio de Janeiro.



A FRIAR.
(Um Frade)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



A HAMMOCK.
(Uma Rede)

18th Century & Present, Brazil, America.



A MARKET SCENE.
(Quitandeiros)

Lith. by G. B. Jones.



A NURSE.
(Ama de Leite)

Lith. Ludwig & Bragg, Rio de Janeiro



A PEDLAR.
(Mascate)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



A POLICEMAN.
(Permanente.)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



A PRIEST.
(Um Padre)

Lith. Ludwig & Brugs, Rio de Janeiro.



A PROCESSION.
(Um Anginho)

Lith. Ludwig & Brigg, Rio de Janeiro



BEGGING FOR THE CHURCH.
(Pedindo Esmollas.)

Lith. Ludwig R. Briggs, Rio de Janeiro.



BEGGING FOR THE HOLY GHOST.

(Espírito Santo.)

Lith. Leubner & Brugs, Rio de Janeiro.



BLACKS REPOSING.
(Pretos descansando)

Lith. Leachway & Briggs, Rio de Janeiro.



BROTHER OF BOM JESUS.
(Irmão do Bom Jesus)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



CATTLE DRIVERS.
(Trapeiros.)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



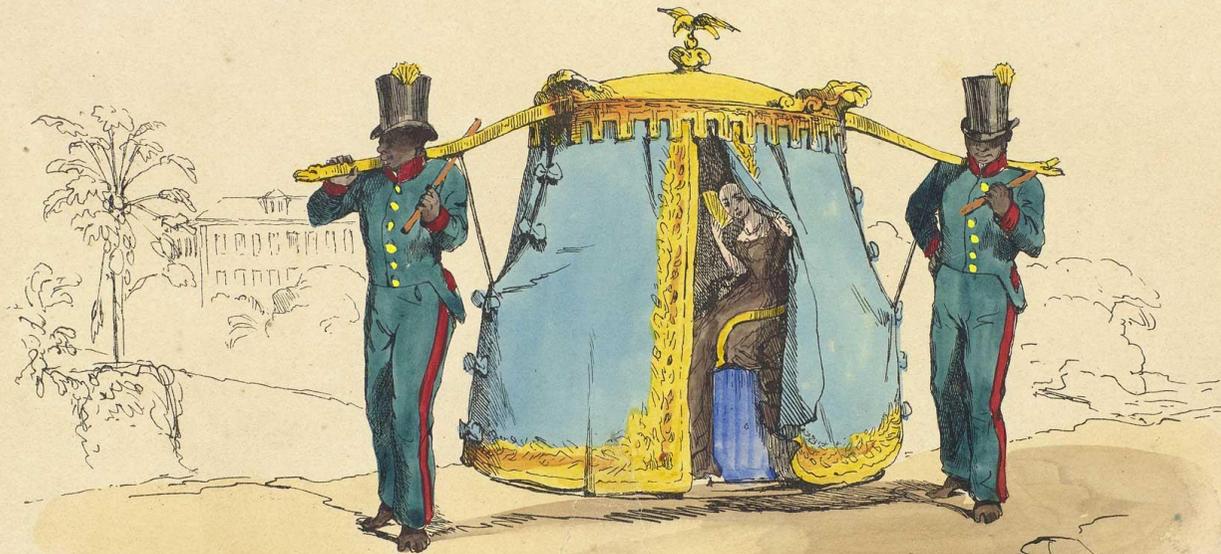
COFFEE CARRIERS.
(Carregadores de Café)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



CUSTOM-HOUSE CART.
(Carro d'Alfandega)

Lith. Leclercq & Bruges, Rue de Valenciennes.



GOING TO MASS.
(Cadeirinha)

Lith. Ludwig & Brugs, Rio de Janeiro.



GOING TO THE HOUSE OF CORRECTION.
(Indo para a Correccão)

Lith. Andrew C. Potts, Rio de Janeiro.



NATIONAL GUARDS.
(Guardas Nacionaes.)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



PLAYING THE MARIMBA.
(Dansa de Negros)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



PUNISHMENTS.
(Castigos.)

Enth. Ludwig & Brigg, Rio de Janeiro.



SELLING FRUITS.
(Quitandeira.)

Lith. Leclercq & Brings, Rio de Janeiro.



SELLING POULTRY.
(Quitandeira de Gallinhas.)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



WASHER-WOMEN.
(Lavadeiras.)

Lith. Ludwig & Briggs, Rio de Janeiro.



WATER-CARRIERS.
(Pretos d'água)

Lith. Audry & Briggs Rio de Janeiro.



WATER-SELLER.
(Carroça d' água)

Lith. Audin & Briggs, Rio de Janeiro.



ST ANTONIO'S FRIARS.
(Frades de St^o Antonio)

Lith. Locking & Briggs, Rio de Janeiro.





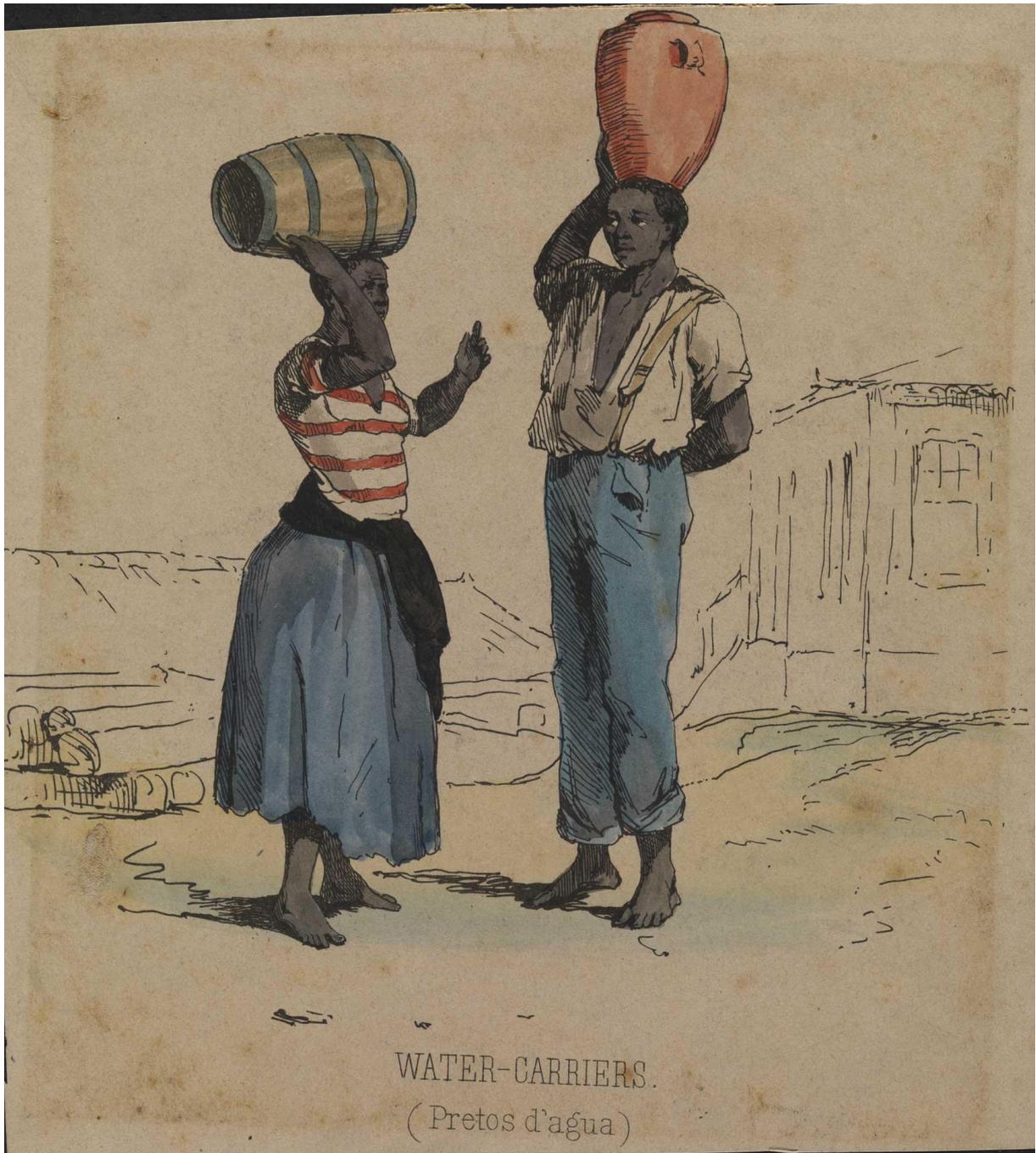
A MARKET SCENE.
(Quitandeiros)



A PEDLAR.
(Mascate)



CATTLE DRIVERS.
(Tropeiros.)



WATER-CARRIERS.
(Pretos d'água)

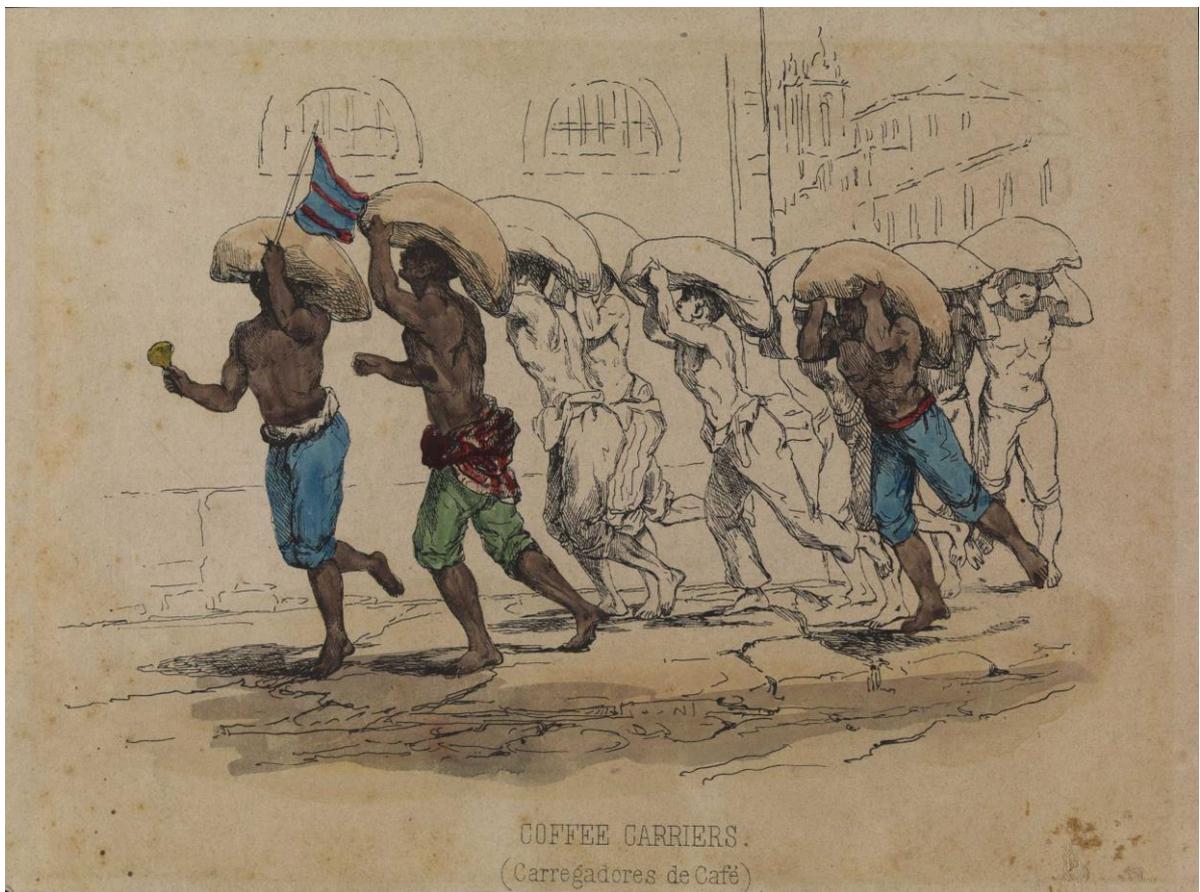


BEGGING FOR THE CHURCH.
(Pedindo Esmollas.)

Lith. Ludwig & Driggs, Rio de Janeiro.



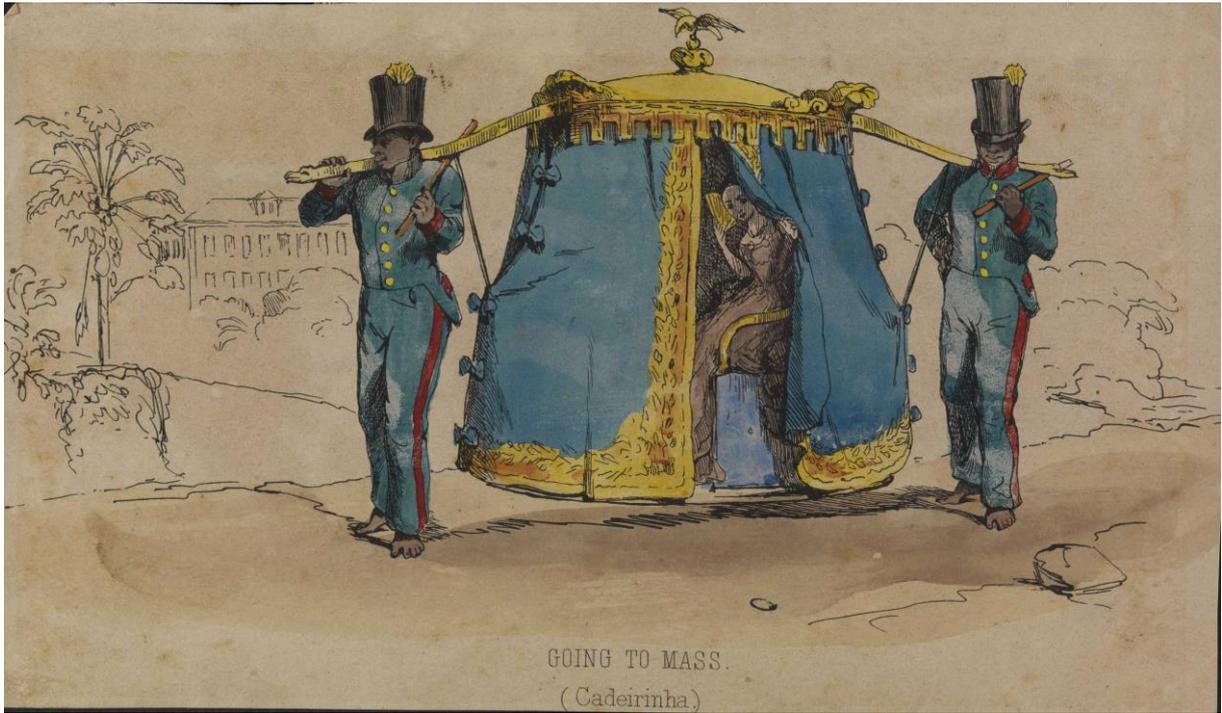
CUSTOM-HOUSE CART.
(Carro d'Alfandega)



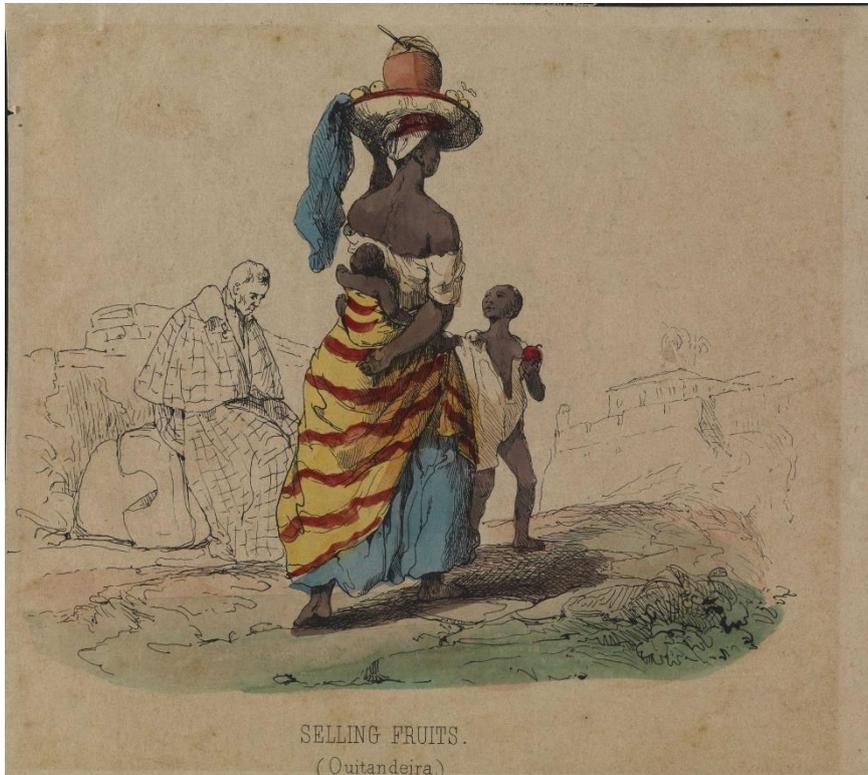
COFFEE CARRIERS.
(Carregadores de Café)



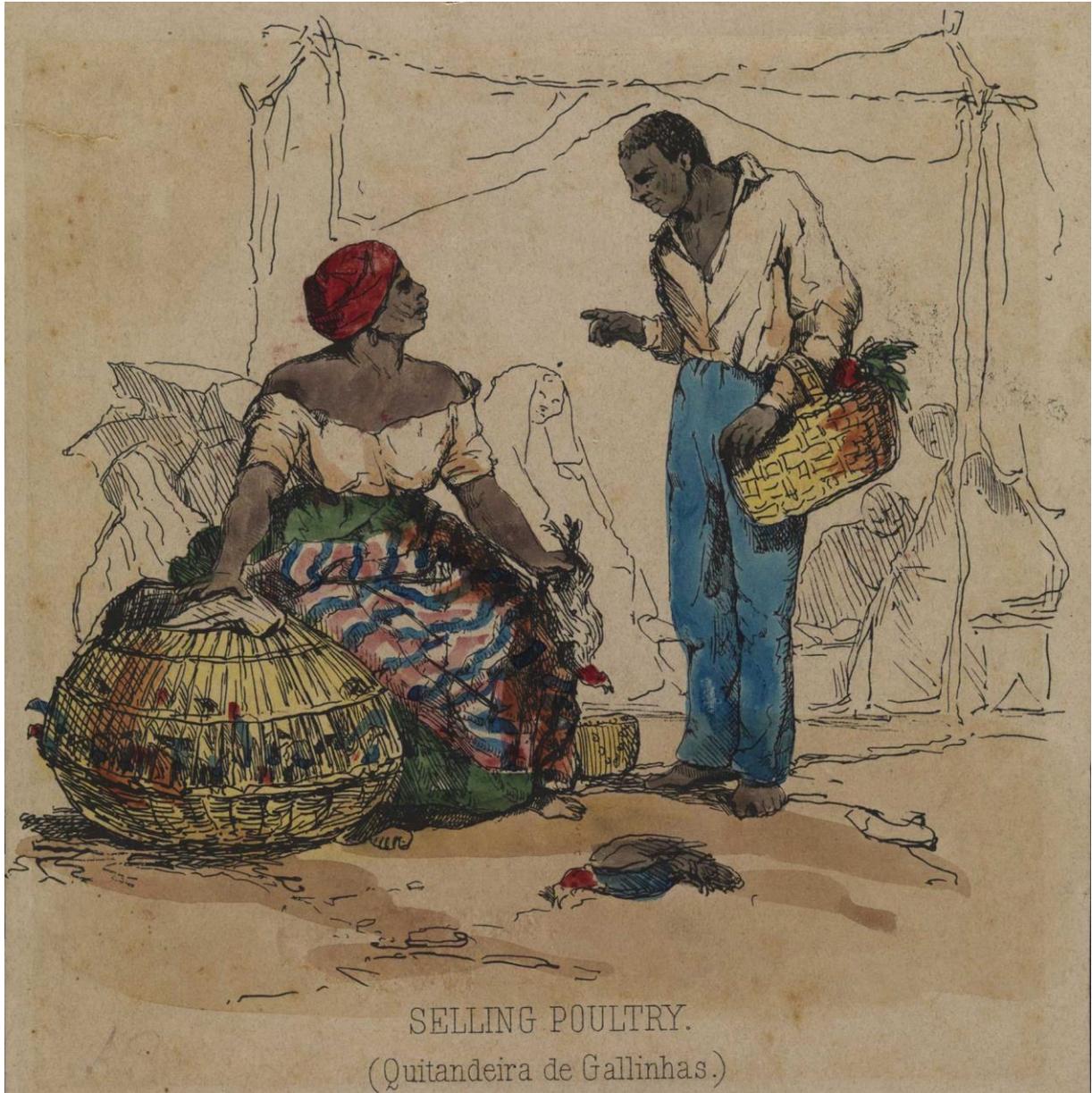
A POLICEMAN.
(Permanente.)



GOING TO MASS.
(Cadeirinha.)



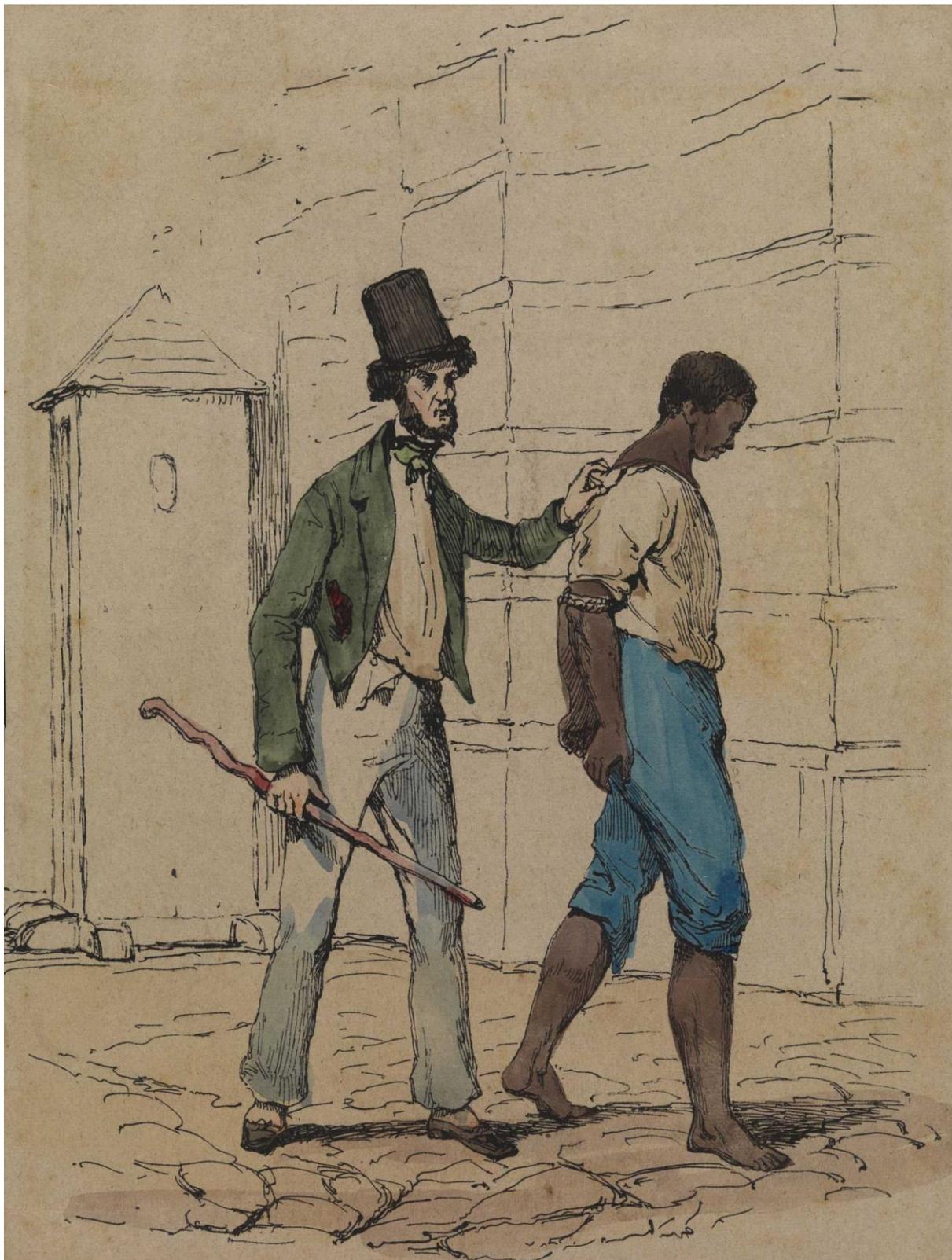
SELLING FRUITS.
(Quitadeira.)



SELLING POULTRY.
(Quitandeira de Galinhas.)



WASHER-WOMEN.
(Lavadeiras.)



GOING TO THE HOUSE OF CORRECTION.
(Indo para a Correccão)



PUNISHMENTS.
(Castigos.)

Lith. Aubrey & Briggs, Rue de Valenciennes.



A PRIEST.
(Um Padre)