

AU TEMPS DE L'ESCLAVAGE : RÉFLEXIONS SUR L'ICONOGRAPHIE *COSTUMBRISTA* CUBAINE (PÉRIODE 1840-1870)

Sylvie MÉGEVAND

FRAMESPA (UMR 5136) - Université Toulouse 2 Jean Jaurès

S'inscrivant dans la perspective de la construction des imaginaires nationaux, notre étude se centre sur ce qui a été une période clé pour Cuba, entre « boom » sucrier, mouvements conspiratifs et Guerre de Dix Ans. Au terme des mouvements d'indépendance continentaux, la « Perle des Antilles » devint l'une des dernières possessions espagnoles d'Amérique et le fer de lance de l'économie coloniale grâce au sucre et à son corollaire, l'esclavage. Paradoxalement, dans un monde qui mettait fin un peu partout à l'esclavage – institution désormais considérée comme obsolète, inhumaine et non rentable –, l'Espagne et la toute-puissante saccharocratie s'acharnèrent à le maintenir puisqu'il garantissait la prospérité matérielle de l'île et, par voie de conséquence, celle d'une métropole en plein déclin.

L'esclavage cubain : un corpus iconique réduit, une représentation limitée

Si l'esclave est aussi bien présent dans les zones urbaines que dans les champs de canne ou les caféières de l'île, il n'en va pas de même pour ses représentations : qu'il s'agisse des effets de la dispersion des images dans l'espace et le temps ou des conséquences de la censure, le chercheur peine à rassembler un corpus iconographique cohérent autour de ce thème douloureux et controversé. Cette relative rareté nous a conduite à nous demander quels pouvaient en être les causes, puis à étudier de plus près les principales œuvres *costumbristas* en lien avec l'esclavage dans une perspective à la fois esthétique, historique et culturelle¹.

L'imagerie européenne des années 1840 abonde pourtant en violentes charges contre l'esclavage : la vision des victimes enchaînées et martyrisées jette l'anathème sur une exploitation inhumaine que l'on voudrait désormais voir reléguée aux âges les plus obscurs de l'humanité : la Grande-Bretagne, les nouvelles républiques hispano-américaines, la France (en 1848) abolissent l'esclavage. S'efforçant d'entraver le

¹ “Costumbrismo: El término costumbrismo designa aquella forma de la literatura realista, característica de la burguesía en ascenso, que se preocupa por retratar y describir los tipos representativos de esa misma clase y sociedad. [...] El primer álbum de costumbristas, titulado *Los cubanos pintados por sí mismos*. Colección de tipos cubanos (La Habana, Imp. y Papelería de Barcina, 1852), es una colección de artículos de diversos autores [...] recogidos y prologados por un editor español. Pero lo interesante es que este español — Blas San Millán — realizó su colección de artículos partiendo de la estrecha relación entre el costumbrismo y la conciencia de la nacionalidad.” Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, *Diccionario de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, tomo I, p. 239-241.

développement de l'économie sucrière cubaine, la très active politique abolitionniste britannique a débouché sur la signature avec l'Espagne de divers traités visant à éradiquer la traite négrière : celui de 1817 – applicable en 1820 –, ceux de 1835 et 1845. La création des Commissions Mixtes et l'activisme d'un Madden ou d'un Turnbull révèlent les tensions et les enjeux qui se nouèrent alors autour de l'abolitionnisme.

L'iconographie insulaire dite « pittoresque » – selon les principes esthétiques édictés par l'Anglais William Gilpin à la fin du 18^e siècle – ne reflète pas ce conflit géopolitique et humanitaire. La censure s'exerçait aussi bien sur les images que sur les textes et toute représentation polémique s'avérait impensable dans le cadre répressif des *Facultades omnímodas* qui furent concédées aux Capitaines Généraux dès 1825. Après une très relative accalmie au début des années 1840, l'impitoyable répression liée à la conspiration de La Escalera (1844), qui décima le milieu artistique et intellectuel insulaire, n'a pu qu'influer sur l'importance et la nature du corpus. L'autocensure a aussi pu jouer son rôle, de même qu'une certaine indifférence envers ceux qui faisaient tourner le système économique et que l'on ne voyait pas parce qu'on ne voulait pas les voir.

L'esthétique *costumbrista* privilégiait l'anecdote typique et la situation pittoresque, tous éléments anecdotiques éloignés du travail servile – celui des *ingenios* en particulier. Elle fut servie par le médium lithographique, dont la mode se répandit à Cuba dans les années 1840, qui privilégiait la modernité dans ses représentations comme dans ses techniques, ne posant pas frontalement la question de la servitude. Quant à la peinture de chevalet académique et blanche, elle suivait sagement les préceptes esthétiques et thématiques des « grands genres » – portrait et scènes mythologiques ou historiques.

Contrôlés par des élites économiques et culturelles, les médias étaient pour la plupart esclavagistes et appartenaient aux mêmes sphères socioculturelles que leurs publics, d'ailleurs restreints ; une telle endogamie faisait écrire à Gonzalo Zacarías del Valle dès 1838 :

Dejemos la ridícula manía o el error de pintar una sociedad escogida: la sociedad, blanca sola, aislada porque los negros se destiñen y ensucian a esa sociedad, y es preciso verla con los tiznes que le deja su roce: es decir que es necesario, indispensable, ver los negritos.²

Le cas le plus extrême en la matière est celui de *Los Ingenios* (1855-1857) de Cantero et Laplante, créé par l'un des plus riches saccharocrates du Département Occidental et de la « Vallée des Ingenios » (Trinidad) et financé par les souscripteurs dont les propriétés figuraient dans l'ouvrage. Toutefois, la Litografía de la Real Sociedad Patriótica, fondée fin 1838 et vite surnommée « atelier des Français », fut matériellement prise en charge par Domingo del Monte pour damer le pion à la Litografía del Gobierno (ou « atelier des Espagnols »)³ : la lutte autour de la technologie de l'image se doublait d'une concurrence idéologique. Del Monte était un Créole réformiste, mais apparenté aux saccharocrates Alfonso et Aldama, ce qui pose une fois encore la question de l'ambiguïté de cette imagerie.

Quelques scènes *costumbristas* et pittoresques autour de l'esclavage vont donc

² Lettre de Zacarías González del Valle à Antonio Suárez y Romero (1838), *La vida literaria en Cuba (1836-1840)*, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1938, p. 153.

³ Les deux ateliers ont fusionné quelques années plus tard.

constituer l'essentiel d'un corpus iconique dominé par une poignée de personnalités artistiques : pour la décennie 1840, le plus célèbre d'entre eux est incontestablement le Français Frédéric Mialhe, principal artiste de « l'atelier des Français » et auteur de deux albums lithographiés pittoresques respectivement intitulés *Isla de Cuba Pintoresca* (1839-1842) et *Viaje Pintoresco al rededor de la Isla de Cuba* (1847-1849) ; vient ensuite Juan Jorge Peoli, qui ne laissera qu'une trace discrète mais dont la planche « El guardiero » publiée en 1853 par la revue *La Revista de La Habana* mérite toute notre attention. *Los Ingenios* (1855-1857), dont les estampes ont été réalisées par Édouard Laplante, se situe par nature en marge du *costumbrismo*, revendiquant une vision délibérément positive de la saccharocratie et de ses fondements. Plus de vingt ans plus tard, l'Espagnol Víctor Patricio Landaluze donnera un nouveau tour aux « types » insulaires de l'esclavage – tels le cocher ou la servante –, alors que l'institution décline et qu'éclate le premier conflit pour l'indépendance.

Est-on toujours sûr que cette imagerie concerne des esclaves au sens juridique du terme ? En vertu des principes pittoresques, ils animent des scènes de genre inscrites dans des ensembles ruraux ou urbains (Mialhe), voire techniques (Laplante), mais le chercheur doit parfois s'interroger sur le contexte historique et diégétique, l'attitude des personnages, divers détails, etc. Reflétant la complexité des *castas* et des *estamentos* coloniaux, la question du statut des gens de couleur ne peut pas toujours être précisée – dans le contexte urbain en particulier –, faute de marqueurs contextuels. Le corpus « secondaire » et anecdotique qu'ils constituent n'est pas dénué d'intérêt d'un point de vue documentaire et sociologique et un recensement systématique permettrait sans doute d'en tirer parti. Toutefois, quelques œuvres mettent délibérément en avant la figure de l'esclave et méritent à ce titre une analyse plus approfondie⁴.

**Frédéric Mialhe : *Isla de Cuba Pintoresca* (1839-1842)
“Trapiche de un ingenio durante la molienda”⁵**

Ce premier album de Mialhe comporte deux autres représentations de l'économie de plantation insulaire, dont les croquis seraient l'œuvre d'Alexandre Moreau de Jonnés⁶ : « Vista de un ingenio cerca de Matanzas » et « Cafetal La Ermita en las Lomas del Cusco ». La période de *zafra* – ici appelée « molienda » – pendant laquelle les esclaves travaillaient jusqu'à vingt heures par jour, bat son plein. L'*ingenio* représenté ici est traditionnel, l'accent étant mis sur l'aire centrale (le *batey*) et le moulin broyeur de canne (*trapiche*). Les Noirs s'activent sans que l'on puisse observer de souffrance ni même de contrainte en l'absence du contremaître ou de son second – *mayoral* ou *contramayoral* – ; ils portent du bois destiné à alimenter les chaudières et obtenir la

⁴ Compte tenu de son format, notre travail ne peut prétendre étudier toute la part que Landaluze a consacrée aux esclaves et qui s'étend par ailleurs au-delà de la période abordée ici.

⁵ Illustration 1.

⁶ Pour l'historique de ces planches, voir notamment : LAPIQUE BECALI, Zoila, *La memoria en las piedras*, La Habana, Ediciones Boloña, 2002, et CUETO, Emilio, *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe*, Biblioteca Nacional José Martí, Colección facsimilar Raros y Valiosos, La Habana, 2010.

cristallisation du sucre en chauffant le vesou ; les cheminées fument. Sur la droite au premier plan, on aperçoit quelques moules à la forme caractéristique (*hormas*) qui formeront les pains de sucre ; les chars tirés par des bœufs apportent le chargement de cannes qui vont être broyées – le cycle dépeint ici va donc de la matière première au produit fini. Contrairement à *Los Ingenios*, aucune sucrerie ne porte de nom dans cet album, preuve de leur caractère générique dans le paysage cubain.

Sacrifiant à la mode pittoresque, Mialhe anime le premier plan de la scène grâce à deux femmes noires en pleine conversation, dont l’une au moins est au travail. Au-delà de sa fonction diégétique, la féminisation de cette scène nous renvoie à la question du déséquilibre démographique qui régnait alors dans les plantations et qui devint un objet de préoccupation pour les saccharocrates lorsque les restrictions sur la traite posèrent avec acuité la question du renouvellement de la main-d’œuvre à moindre coût. D’abord considérées comme moins rentables que les hommes, voire comme des objets de discorde, les femmes furent ensuite vues comme les mères de futurs *criollitos*. Pour ces derniers, on construisit des *criaderos*, sorte de pouponnières destinées à renouveler à moindre coût le cheptel humain des grandes plantations, tout en évitant les tracasseries provoqués par l’interdiction de la traite.

Sans que l’accent soit mis sur l’identité ou l’individualité de ces femmes, l’intérêt de l’artiste à leur égard est toutefois perceptible. La différence est mesurable par rapport à la vision distanciée des esclaves dans *Los Ingenios*, qui rappelle les termes employés à leur endroit : *la dotación* ou *la negrada*.

Dans le deuxième album de Frédéric Mialhe, *Viaje pintoresco al rededor de la Isla de Cuba* (1847-1848), la figure du Noir s’affirme dans le contexte urbain – notamment havanais. L’accès aux modèles était sans doute plus facile pour le dessinateur, qui fait montre de curiosité pour les modes de vie et l’identité des populations d’origine africaine – un angle résolument nouveau pour l’époque. Les années 1840 virent cependant s’amorcer un net redéploiement de la main-d’œuvre servile vers le secteur sucrier ; en 1841, 100 000 esclaves (soit 22,91%) travaillaient dans les *ingenios* alors que les domestiques restaient largement majoritaires : 196 202 (44,95%). En 1862, 172 671 (46,85%) étaient désormais employés dans les sucreries, contre seulement 75 977 comme domestiques (soit 20,61%)⁷.

***Viaje Pintoresco al rededor de la Isla de Cuba* (1847-1848)⁸**

“Cercanías de Baracoa y modo de viajar de sus naturales”⁹

La scène a pour cadre la partie la plus reculée de Cuba, située dans l’*Oriente*. On pourra voir dans cette forêt quasi impénétrable une claire antinomie avec les paysages occidentaux, irrémédiablement dévastés par la culture intensive de la canne. Par le traitement esthétique qu’il confère au corps du guide, à ses mouvements souples et rapides, Mialhe souligne l’osmose entre le Noir et la nature vierge. L’homme connaît parfaitement

⁷ Sources : Instituto de Historia de Cuba, *La Colonia (de los orígenes hasta 1867)*, La Habana, Editora Política, 1994, p. 403.

⁸ Album produit par l’atelier lithographique de Louis Marquier, La Havane.

⁹ Illustration 2.

un milieu hostile et semble voler sur un chemin si étroit que même les paysans ont besoin d'aide, juchés qu'ils sont avec leur famille sur des montures rustiques et pittoresques. Quand il montre la bonne direction, il oriente du même coup notre regard vers une trouée de la forêt. Cette magnifique planche témoigne d'une entente ethnique et sociale qui était loin d'être de mise entre les *guajiros* – en principe blancs – et les esclaves ; nombreux sont en effet les récits qui opposent la traque des Noirs marrons par les *rancheadores*¹⁰.

“Día de Reyes en La Habana”¹¹

On a pu dire que le *costumbrismo* est une vision ethnographique en miniature ; cette représentation précise et esthétique, qui est à notre connaissance la première base documentaire sur le sujet¹², a frappé les esprits au point de faire partie aujourd'hui de l'imaginaire cubain : elle a largement inspiré le tableau éponyme de Landaluze, qui n'a pas – à notre sens – atteint sa puissance formelle ni sa qualité ethnographique ; on en retrouve certains détails dans les défilés organisés dans la Vieille Havane par l'*Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana*. Quant à l'écrivain cubain Alejo Carpentier, il rappelle la genèse du livret de l'opéra *La Rebambaramba*, dont Amadeo Roldán a composé la musique :

El libreto de La Rebambaramba me fue sugerido por la contemplación de un grabado de Mialhe, representando comparsas del Día de Reyes frente a la vieja iglesia de San Francisco.¹³

Partout célébrée sur l'île le 6 janvier et souvent assimilée à un carnaval, cette fête est celle des *cabildos*. En favorisant le syncrétisme religieux et culturel, la politique coloniale a maintenu les cultures africaines au sein de ces sociétés généralement structurées par « nations », dont les premières furent créées à Séville, sur le modèle des confréries, dès la fin du XIV^e siècle. Le jour des Rois a une importance déterminante d'un point de vue culturel et social : les *comparsas* (membres du cortège) y élisent leurs responsables – rois, *capataces*, majordomes, Reines et autres *matronas*. Jusqu'en 1886, il est le seul jour de l'année où les Noirs, libres et esclaves, ont le droit de chanter et de danser en public ; le reste du temps, seul l'espace privé des sociétés africaines, généralement situées en périphérie urbaine, leur est dévolu¹⁴. La fête des Rois marque la naissance d'un « temps cubain » via l'africanisation du calendrier qui sera complétée au vingtième siècle par la fête de la Charité (la Caridad del Cobre) et celle de San Lázaro¹⁵.

10 On pense par exemple au *Rancheador* de Pedro José Morillas (1856). Dans *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe*, *op.cit.*, Emilio Cueto s'interroge sur des silhouettes qui apparaissent dans scènes sylvestres peintes plus tard par l'artiste, n'écartant pas la possibilité qu'il s'agisse de « nègres marrons ».

11 Illustration 3.

12 Mialhe avait déjà effleuré ce thème dans son premier album pour la vue générale « Iglesia y plaza de Güines » (5^e livraison, 11 juillet 1840), mais de manière indirectement centrée sur les personnages.

13 CARPENTIER, Alejo, « Un ballet afrocubano », *Revista cubana*, abril-junio de 1937, p. 146, cité par Emilio Cueto, *op.cit.*, p.34.

14 Sur le sens cérémoniel de la fête des Rois, voir BARCIA, María del Carmen, RODRÍGUEZ REYES, Andrés, NIEBLA DELGADO, Milagros, *Del cabildo de “nación” a la casa de santo*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2012. Voir également BARCIA, María del Carmen, “El lado oculto de la fiesta africana”, <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n83/articulo-6.html>.

15 GONZÁLEZ ECHEVERRÍA Roberto, “Fiestas cubanas : Villaverde, Ortiz, Carpentier”, *América* n°

Dans ce moment cathartique, les esclaves dansent, chantent à leur guise, demandent et reçoivent des étrennes, maîtrisant un espace pour une fois déserté par les Blancs. Ce spectacle suscite la crainte et frappe durablement les imaginaires :

La Habana se transforma, tomando un aspecto fantástico y salvaje; sus mil ruidos de todos los días callan ante el estruendo de los tambores, los fotutos, las campanillas y los cánticos de Guinea que parecen alaridos lastimeros. Todas las casas se cierran para amortiguar la bulla y librarnos de los aguinaldos y la población blanca se eclipsa, abdica por nueve horas.¹⁶

Vus par l'Occident, les *diablitos* – le jour des Rois étant aussi appelé *día de diablitos* – ont été assimilés à des arlequins, comme le fait Pichardo dans son dictionnaire :

Diablito: El negro vestido ridículamente a modo de mamarracho o arlequín, que el día de Reyes anda por la calles con su cabildo, haciendo piruetas, algunas veces con un muñeco de la misma figura y nombre. Dícenle también Ñanguio o Ñañigo. Arrastrados llaman en La Habana a los mismos (criollos regularmente) que van haciendo sus piruetas y otros movimientos arrastrándose.¹⁷

L'approche anthropologique permet toutefois de mettre au jour des codes culturels précis, dont Mialhe, en bon observateur, rend fidèlement compte. Au centre de l'image, sur fond de l'église San Francisco qui n'avait pas encore perdu son dôme, se détache un groupe de *diablitos* dont le plus important est appelé *culona*, terme issu du mandingue *kulonna* ou *lonna* (sage, instruit) qui s'appliquait aux prêtres ; ses cornes sont semblables à celles que portent les griots *soba*, rois du Congo. Certaines figures centrales peuvent être des *babalaos* ou des *babalochas*, officiants des cultes d'origine africaine telle la *santería*. On pourrait penser que le personnage vêtu à l'européenne, sur la droite, porte un travestissement carnavalesque destiné à moquer les Blancs, mais les confrères, en s'habillant comme des dignitaires coloniaux, s'attachaient à mettre en valeur leur propre prestige social. La fête était rythmée par divers tambours aux fonctions souvent cérémonielles, dont on aperçoit ici un exemplaire d'origine *congo*.

Dans son tableau *Día de Reyes en La Habana*¹⁸, Landaluze reprend la même scène en lui ajoutant quelques éléments, dont l'ombrelle des *matronas* qui rappelle l'attribut des hauts dignitaires africains – les éventails étant la marque d'Oshún. Par ailleurs, l'artiste espagnol a maintes fois croqué les *diablitos*, comme en témoigne la lithographie publiée dans l'album *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881).

Juan Jorge Peoli, "El guardiero"¹⁹

27, « La fête en Amérique latine », 7^e Colloque international du CRICCAL (26-28 mai 2000), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

16 "Un día de Reyes en La Habana", "Las avisas del Correo", *El Correo Habanero*, Habana, 1864, n°11, p. 109.

17 PICHARDO, Esteban, « Diablito », *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, p. 228.

18 LANDALUZE, Victor Patricio, *Día de Reyes en La Habana*, huile sur toile, 51 x 61 cm, n.d., Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

19 Illustration 4.

Une notice biographique parue dans *La Piragua* (1856) précise que Peoli serait né en 1825 à New York, de parents vénézuéliens d'origine corse, et serait arrivé à Cuba à huit ans. Entré en 1841 à l'Académie des beaux-arts de San Alejandro où il reçut un premier prix, il fit son « grand tour » en Europe. Il entretint une correspondance depuis Rome avec Domingo Del Monte, puis vécut à Madrid et à Paris pour émigrer enfin aux États-Unis.

Le *guardiero* était aussi appelé *matungo*, terme appliqué aux animaux qu'il est préférable d'achever parce qu'ils sont sur le point de mourir – selon Pichardo. Fernando Ortiz souligne que le maître était légalement tenu de garder sous sa tutelle cet homme devenu trop vieux pour travailler :

El artículo 15 del Reglamento de Esclavos decía: “Los esclavos que por su avanzada edad o por enfermedad no se hallen en estado de trabajar, deberán ser alimentados por los dueños, y no podrán concederles la libertad para descargarse de ellos, a no ser que les provean de peculio suficiente a la satisfacción de la justicia, con audiencia del Procurador Síndico para que puedan mantenerse sin necesidad de otro auxilio.”²⁰

Faute de pouvoir s'en débarrasser, on le relègue donc aux confins de la propriété pour – en principe – en surveiller les limites²¹. En 1853, la *Revista de La Habana* offrait en cadeau à ses souscripteurs une planche lithographiée de Juan Jorge Peoli – dont nous pensons qu'elle a pu être imprimée dans l'atelier de Tiburcio Cuesta –, consacrée à ce personnage marginal et limitrophe, véritable « type » qui suscite la commisération et l'intérêt des artistes au point de servir la diégèse *costumbrista* : ainsi dans « La cruz negra », publié par *La Cartera cubana* entre 1838 et 1839, et dans *Cecilia Valdés*, où le vieux Taita Caimán est accusé par Leonardo de pratiquer des rites de sorcellerie et d'être complice des nègres marrons. Cette planche illustre fidèlement une nouvelle éponyme d'Anselmo Suárez y Romero (1843) auquel elle est dédiée et qui ne figure pas dans la revue. Le commentaire anonyme qui l'accompagne souligne la familiarité entre le modèle et son public :

Examinen nuestros lectores toda la admirable verdad que hay en la composición del cuadro, y lo perfectamente que su lápiz ha sabido traducir el que con la pluma trazó en su artículo el Sr. Suárez y Romero —¿Desconocería alguien al tipo del guardiero de nuestras fincas?²²

Le personnage occupe presque tout l'espace de la composition, ce qui n'était pas si courant à l'époque. Le vieil homme – dont le grand âge ne semble pas évident ici – égrène du maïs pour nourrir sa basse-cour ; compagnon de sa solitude, son chien semble aux aguets. On aperçoit la cheminée de l'*ingenio* en arrière-plan, détail qui permet de placer la scène dans une perspective socio-économique précise et sans doute de révéler les

20 ORTIZ, Fernando, *Los negros esclavos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1996, p. 177. L'auteur ajoute : “Esta disposición prueba que tal abuso fue tan frecuente, que requirió una medida legal prohibitiva.”

21 “Guardiero: El Negro destinado en las fincas de campo a cuidar y servir de centinela para impedir o avisar cualquiera (*sic*) daño, hurto, asalto o incendio. Un bojio reducidísimo o de vara en tierra le abriga en el lugar de su guardia, que regularmente es en los linderos principales, siembras y otros parages de cuidado, destinándose para estos empleos Negros ancianos o casi inútiles.” PICHARDO, Esteban, *op.cit.*, p. 305.

22 *Revista de La Habana*, Habana, 1853, tomo 1, 1^{er} período, p. 140.

conséquences de la pire servitude qui soit. L'expression mélancolique du *guardiero*, qui ajoute une aura humaine à cette image, vise également à susciter la commisération.

Los Ingenios (1855-1857)

Les intentions de ce panégyrique du système sucrier sont tout autres. Il s'agissait de démontrer, textes et dessins à l'appui, l'excellence d'une économie en pleine expansion jusqu'à la crise de 1857. Sous-titré "Colección de vistas de los principales ingenios de la Isla de Cuba", ce luxueux ouvrage nous montre les plantations les plus performantes²³ sur une île où la plupart restaient traditionnelles : Manuel Moreno Friginals estime que dans la période 1838-1842, seule une cinquantaine d'entre elles étaient très modernes, pour un total de 1365²⁴. Parfaitement identifiées et localisées, ces propriétés sont situées dans le centre-ouest de l'île et dans la « Vallée des *Ingenios* » près de Trinidad. Sans nous attarder sur des aspects que nous avons étudiés en détail par ailleurs²⁵, nous rappellerons que, déforestation comprise, l'ensemble du système est vu de façon positive. Avec l'avènement de la vapeur, le progrès semble désormais au rendez-vous et cette édition au luxe inégalé préfère donc mettre l'accent sur les avancées technologiques plutôt que sur l'homme²⁶. Tel est le *credo* des deux auteurs, le médecin et saccharocrate Justo Germán Cantero, propriétaire des *ingenios* Güinía de Soto, San Francisco et Buena Vista, et son ami le Français Édouard Laplante, représentant en matériel sucrier et lithographe²⁷.

Les dures conditions de vie des esclaves ne figurent que très discrètement dans les estampes et il faut une loupe pour saisir le coup de fouet qu'assène un *mayoral* dans « Ingenio Santa Teresa » ou un *contramayoral* dans « Ingenio la Amistad ». L'exploitation de la main-d'œuvre noire est perçue comme un mal nécessaire au bon fonctionnement de l'économie de plantation sur lequel il n'y avait pas lieu de s'attarder. D'autre part la mécanisation, qui prétendait en finir avec la servitude, induisit un recours massif à l'esclave et au lumpenprolétariat, du fait du productivisme lié à l'extension des surfaces cultivables.

Les Noirs et les *coolies* qui apparaissent dans les scènes d'intérieur ne semblent pourtant pas travailler sous la contrainte ; on voit même deux esclaves apparemment oisifs dans la salle des chaudières de l'*ingenio* Asunción, une scène qui s'inscrit dans le rapport nouveau censé s'instaurer entre eux et la machine. Mais pour le lecteur d'aujourd'hui, le discours positiviste qui accompagne les planches confine au cynisme :

El contento que se advierte en los semblantes de todos los negros que forman la dotación y que se entregan al trabajo con muy buena voluntad es fácil de comprender por el buen

23 CANTERO, Justo Germán, et LAPLANTE, Édouard, *Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba*, Habana, Litografía de Luis Marquier, 1857.

24 MORENO FRAGINALS, Manuel, *El ingenio*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978, tome II, p.97.

25 MÉGEVAND, Sylvie, " *Los Ingenios*, de Cantero y Laplante: una obra de referencia de la sacarocracia cubana (1855-1857) ", *Prensa, Impresos y territorios. Obras de referencia y espacios regionales*, PILAR, Université de Rennes 2, mai 2003, p. 11-22.

26 Dans *La casa de trapiche*, d'Anselmo Suárez y Romero (1853), on observe la même fascination pour la technologie sucrière fondée sur la machine à vapeur.

27 Arrivé à Cuba vers 1848, Laplante exécuta aussi pour Cantero deux huiles sur toile, *Ingenio Güinía de Soto et Trinidad, vista general tomada desde la Vigía o paseo campestre de la familia Cantero-Iznaga*.

trato que reciben. Los trabajos están tan bien distribuidos, que no fatigan al negro (...). Esto unido a la buena alimentación influye en que la dotación goce de una perfecta salud²⁸.

Víctor Patricio Landaluze, “Corte de caña” (1874), “El mayoral”, “El cimarrón”

L'œuvre de l'artiste espagnol s'inscrit dans une époque déjà différente, alors que Cuba plonge dans la Guerre de Dix ans et que la lutte pour l'abolition de l'esclavage est indéfectiblement liée à l'émancipation politique. Víctor Patricio Landaluze – dont l'engagement dans le Bataillon des Volontaires est bien connu – ne peut pas être soupçonné d'antiesclavagisme ; fidèle au genre *costumbrista* où il excelle, il croque pourtant sur divers supports nombre de petites scènes anecdotiques dont les Noirs sont les protagonistes : mulâtres se rendant au bal, élégants cochers courtisant des soubrettes, *diablitos*...

Le propos de ses tableaux (huiles sur toile) est toutefois plus ambitieux, s'attachant à dénoncer la cruauté du système avec ces scènes de *zafra* d'où émerge la figure implacable du contremaître – *Corte de caña* et *El mayoral*²⁹ – ou bien le spectacle de l'esclave fugitif, rejoint et traqué par les chiens³⁰. En plein chaos institutionnel, la fin de l'esclavage se profile : loi Moret dite « des ventres libres » (1870) puis loi du Patronat (*Patronato*, 1880) et enfin abolition définitive en 1886. À la même période – soit quelque quarante ans après les œuvres pittoresques de Mialhe – la production *costumbrista* se termine avec l'album *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba* (1881) que Landaluze a illustré et qui est aujourd'hui considéré comme le « chant du cygne » du genre.

Conclusion

En dépit de la curiosité d'un Mialhe, de la compassion d'un Peoli ou de l'intérêt ambigu d'un Landaluze, l'esclave n'était pas un modèle acceptable auquel la société insulaire des années 1840 pouvait se référer. C'est donc la figure blanche du *guajiro* qui s'est affirmée dans l'esthétique *costumbrista* dès les années 1840 : elle proposait une figure identitaire consensuelle à des élites qui prônaient le blanchiment de la population pour contrebalancer l'arrivée massive de travailleurs africains, conjurant ainsi le « péril noir »³¹. En contrepoint de celle de l'esclave, l'image rassurante du paysan libre et en principe blanc jetait le voile sur un pan du système colonial qui restait problématique, tout particulièrement dans le contexte rural.

28 « Ingenio Intrépido », *op. cit.*, n. p.

29 Pour le commentaire complet de *El mayoral*, voir MÉGEVAND, Sylvie et BESSIÈRE, Bernard et Christiane, *La peinture hispano-américaine*, Nantes, Éditions du Temps, 2008, p. 139-144.

30 Voir sur : http://www.cernudaarte.com/cgi-local/special_events.cgi?mode=show_detail&id=10.

31 Cf. MÉGEVAND, Sylvie et RODRÍGUEZ, Fátima, “El guajiro, ¿figura de la identidad cubana ?” Revue HISAL, Histoire(s) de l'Amérique latine, Dossier « Types et emblèmes de l'identité dans les discours sur la nation en Amérique latine, XIX^e - XX^e siècles », Volume 1, 2005, www.hisal.org | 1-12-2005 URI: <http://www.hisal.org/viewarticle.php?id=30>.

Illustration 1 : Frédéric MIALHE, “Trapiche de un ingenio durante la molienda”, *Isla de Cuba Pintoresca* (1839-1842).

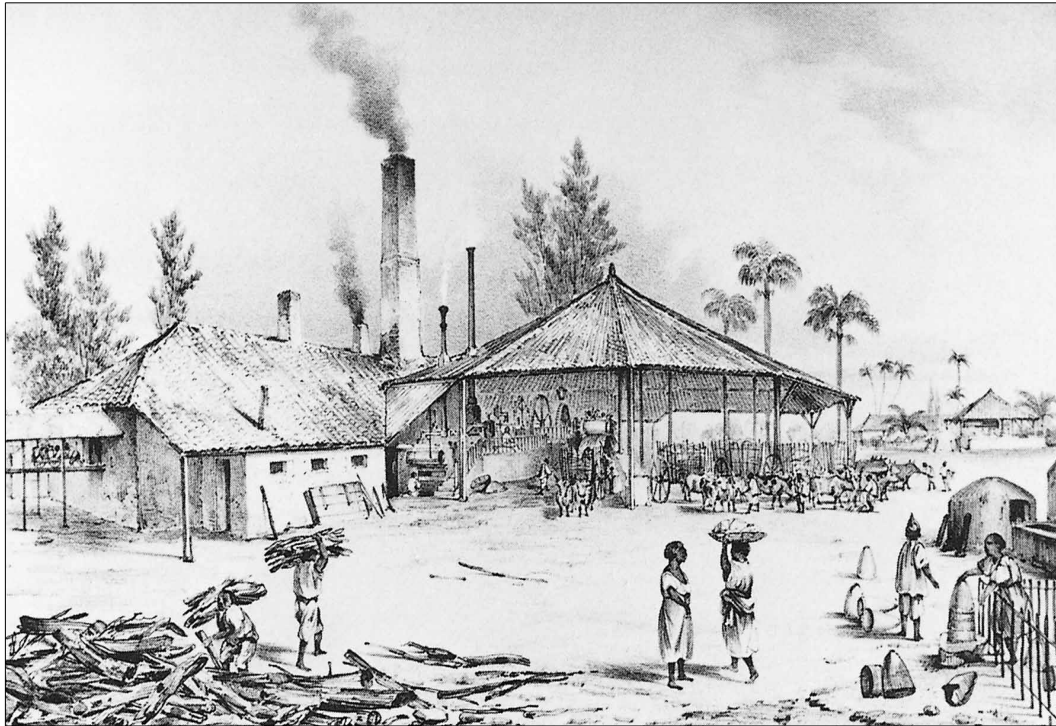


Illustration 2 : Frédéric MIALHE, “Cercanías de Baracoa y modo de viajar de sus naturales”, *Viaje pintoresco al rededor de la Isla de Cuba* (1847-1848).



Illustration 3 : Frédéric MIALHE, "Día de Reyes en La Habana", *Viaje pintoresco al rededor de la Isla de Cuba* (1847-1848)



Illustration 4 : Juan Jorge PEOLI, "El guardiero", *Revista de La Habana* (1853).

