CARAVELLE

CAHIERS DU MONDE HISPANIQUE ET LUSO-BRESILIEN

HOMMAGE À GEORGES BAUDOT



76-77



IPEALT
INSTITUT PLURIDISCIPLINAIRE POUR LES ETUDES SUR L'AMERIQUE LATINE A TOULOUSE

REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

2001

ISSN 1147-6753

C.M.H.L.B. Caravelle
n° 76-77, p. 443-453, Toulouse, 2001

Pierre-Toussaint-Frédéric Mialhe, un lithographe gascon à Cuba (1838-1854)

PAR

Sylvie MÉGEVAND

Université de Toulouse-Le Mirail

Persée creative commons

Pierre-Toussaint-Frédéric Mialhe, dessinateur, peintre et lithographe, est aujourd'hui méconnu en France. Sa notoriété est tout autre à Cuba. Son histoire personnelle, balançant entre le Vieux et le Nouveau Monde, permet de mieux cerner ce qu'a été la vie de nombre d'artistes français du milieu du XIX^{e} siècle, qui, attirés par le voyage et l'exotisme, vont laisser leur empreinte dans l'histoire de l'art américain. Par des cheminements qui doivent sans doute au hasard, mais aussi à la nécessité du moment, Mialhe va ainsi devenir l'artiste le plus représentatif de l'iconographie cubaine entre 1839 et 1854, et y laisser des traces durables même bien après son retour pour la France.

Il fait partie de ces artistes romantiques qui ont été poussés hors de leur pays par l'histoire, l'appétit de découverte du public européen pour les contrées lointaines, dans la mouvance des expéditions à caractère militaire (telle celle de Napoléon en Égypte) et scientifique (celle de Humboldt en Amérique). Le plus souvent formés à l'école de David, ces peintres et dessinateurs sont les héritiers de l'académisme ; mais ils ne sont pas que cela : attirés par une technique moderne, la lithographie, ils vont permettre à l'œuvre d'art de dépasser le cercle étroit des collectionneurs et des commanditaires pour toucher de nouvelles couches de la bourgeoisie. Mis au point par Senefelder en 1796, ce procédé destiné à l'origine à la reprographie musicale suscite un tel engouement en Europe qu'il va donner naissance à un véritable genre iconographique, le paysage lithographié. En France notamment se développe l'édition d'albums dits « pittoresques », faisant la part belle aux scènes de genre dans des cadres typiques : montagnes, villages, bords de mer... ; la lithographie se répand aussi largement dans la presse.

Des lithographes français décident de s'installer à l'étranger, trouvant ainsi un débouché économique à leur spécialité. À Cuba, c'est

naturellement vers la musique qu'ils se tournent. Dans un contexte économique rendu favorable par le spectaculaire développement de l'économie sucrière, elle est partout et rythme la vie sociale, envahissant la rue, les salons, les théâtres. Le premier atelier voit le jour à La Havane en 1822, sous la direction de Jacques Lessieur ; profitant de la deuxième période de liberté de la presse, entre avril 1820 et décembre 1823, ce dernier édite en 1822 *El Periódico Musical*, qui est un succès. Les partitions ne sont plus importées de l'étranger ou copiées à la main par les calligraphes spécialisés, les *pendolistas*. Un autre Français, Louis Caire, venu de Veracruz, ouvre aussi un atelier. Il produit les partitions qui paraissent dans *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, revue féminine éditée par Domingo del Monte[1]. Il semble toutefois que l'existence de tels ateliers ait été précaire, la production lithographiée étant toujours restée coûteuse ; d'autre part, leur domaine restait relativement étroit, se limitant souvent aux partitions ou aux planches techniques. Il y a lieu de penser que leur travail n'était pas toujours excellent : Hippolyte Garneray, qui a produit les premières vues de la capitale havanaise, les a fait éditer en France, alors qu'il avait été le collaborateur de Lessieur. En 1834, La Havane ne dispose plus d'atelier de lithographie[2].

La fin des années 1830 marque l'épanouissement de la production lithographiée havanaise. C'est là que le destin de l'iconographie cubaine rencontre celui de Mialhe. En 1837, Domingo del Monte revient d'un séjour en France. Sans doute avait-t-il pris conscience de l'engouement dont bénéficiait dans ce pays le procédé lithographique, et des possibilités qu'il offrait sur un territoire où la création plastique restait très en retard[3]. Avec l'aide de sa puissante belle-famille – les Aldama – et d'amis de la bourgeoisie créole, l'écrivain finance le projet d'installation d'un nouvel atelier, dirigé par Pierre Cosnier et Alexandre Moreau de Jonnès, qui a longtemps séjourné en Martinique. Moreau part à Paris acheter le matériel nécessaire et recruter la main-d'œuvre spécialisée qui fait défaut sur place. Il en revient fin 1838 avec Jules Bourrelier et Frédéric Mialhe[4].

Ce dernier jouit alors d'une certaine notoriété. Né à Bordeaux en 1810, il est le benjamin de quatre frères. C'est l'aîné, Émile-Pierre, auquel il est très attaché, qui encourage son goût pour le dessin et finance ses études artistiques à Paris, dans l'atelier du peintre Picot, un des nombreux disciples de David. À partir de 1830, Mialhe expose des

---

1 Les planches lithographiées étaient exécutées par les ateliers spécialisés, puis insérées dans les revues qui avaient été imprimées ailleurs. Cela explique qu'elles ne soient pas paginées.

2 Un atelier fonctionne à Santiago de Cuba à partir de 1834.

3 L'académie de peinture, qui prend officiellement le nom de San Alejandro en 1818, a longtemps été en proie à des difficultés financières et des dysfonctionnements. Son premier directeur était Jean-Baptiste Vermay, qui mourut du choléra à La Havane en 1833, et les directeurs suivants ont pour la plupart été des Français.

4 C'est le nom sous lequel il signe ses œuvres.

paysages. Il se familiarise avec la lithographie vers 1832. L'année suivante, il participe au volume « Languedoc » de la monumentale série des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, de Taylor et Nodier, publiée entre 1820 et 1863. Lors d'une exposition organisée à Bordeaux en 1834, il présente notamment trois œuvres intitulées *Vue des Landes et costumes du pays, paysage composé*, qui montrent un goût déjà affirmé pour les paysages et la représentation de « types ». En 1836, il lithographie six des dessins que Nebel rapporte du Mexique et qui sont d'abord publiés à Paris sous le titre *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique par C. Nebel, architecte* [5]. Cette contribution a donné à penser aux spécialistes cubains Jorge Rigol et Guillermo Sánchez Martínez que Mialhe a pu séjourner au Mexique à cette période de sa vie. Mais certains éléments nous donnent à penser différemment : d'abord, toutes les lithographies de cet ouvrage ont été produites à Paris, chez Lemercier et Bernard ou chez Mialhe, rue Saint Honoré. Ensuite, on sait que le travail du lithographe était de reproduire sur la pierre un dessin dont il n'était pas forcément l'auteur – en l'agrémentant souvent de détails et de personnages pittoresques – ; la connaissance du terrain ne lui était donc pas indispensable car il pouvait se contenter de croquis ou d'indications de « seconde main ». La plupart des œuvres lithographiées ont ainsi été « enjolivées » par des spécialistes du détail, le plus célèbre d'entre eux ayant été Victor Adam, le « faiseur de bonshommes ». D'autre part, Frédéric Mialhe publie en 1837 un album de 100 planches[6], *Excursion dans les Pyrénées, composée de 100 croquis pittoresques, dédiés à S.A.R. Mgr. le Duc de Montpensier, dessinés et lithographiés par Fk. Mialhe et Fk. Dandiran.* La plupart de ces estampes étant datées de 1836, il est probable que Mialhe et son ami Frédéric d'Andiran, qui avait aussi collaboré au « Languedoc » de Taylor et Nodier, aient arpenté à cette période les Pyrénées centrales[7] en vue de la publication de leur album, non le Mexique. Enfin, c'est depuis la France que l'artiste bordelais se rend à La Havane en compagnie de Moreau et Bourrelier, pour collaborer à la Litografía de la Real Sociedad Patriótica, qui ouvrira ses portes en janvier 1839.

D'emblée, *el taller de los franceses* fait sensation, puisqu'une exposition de travaux réalisés en France est organisée à La Havane ; chacun peut y admirer « les impressions d'or et de bronze, les vignettes en couleur », qui

---

5 L'ouvrage comprend 50 dessins originaux de Nebel. Il est édité en espagnol à Madrid en 1840.

6 Certains albums comportent 101 panches et non 100, car le n° 31 est parfois en deux états. Une variante de 80 œuvres est publiée en 1840 à Paris, chez Gihaut Frères.

7 Voir la liste des planches exécutées par Mialhe dans notre thèse, *Cuba et son image : les représentations paysagères dans la lithographie et la presse insulaires (1838-1861)*, sous la direction de M. le Professeur Jacques Gilard, Toulouse, 2000, vol. 1, annexe 2, p. 358-359.

font « beaucoup d'effet »[8]. La démonstration du savoir-faire français est d'autant plus utile que dans le même temps s'ouvre dans la capitale un autre atelier, dirigé par les frères de la Costa y Prades, avec l'appui des autorités insulaires et des commerçants espagnols. Officiellement appelé «Imprenta española» puis «Litografía del Gobierno», *el taller de los españoles*, dont les fondateurs ont travaillé à Madrid, prétend rivaliser avec celui des Français : en filigrane se profile le clivage entre les élites économiques créoles, désireuses d'imposer leurs modèles, et le pouvoir politique espagnol, soucieux de contrôler la situation.

La première revue insulaire à avoir intégré des illustrations lithographiées, *El Plantel*, reflète les différences de qualité entre rivaux. Conscients de l'impact que l'image pouvait avoir sur le lectorat, les directeurs du journal firent appel à ce que l'on pouvait trouver de mieux sur place. Après avoir publié des xylographies assez raides de Santiago Veza, ils firent successivement travailler l'atelier des Espagnols, puis celui des Français, le plus performant[9]. Lorsqu'on regarde leurs productions respectives, on se rend compte que la différence tient à la qualité du dessin et de la reprographie, mais aussi au choix des sujets. Un certain nombre d'entre eux sont récurrents, tels les églises ou des monuments comme le Templete, récemment construit dans le style néo-classique qui était alors à la mode. On s'intéresse également à la grande nouveauté technologique du moment, le chemin de fer. Mais les Français montrent aussi les premiers paysages non havanais, bien qu'encore proches de la capitale : des vues de Matanzas, les bains de San Diego. C'est que ce sont avant tout des artistes voyageurs, qui savent que le public est désireux de découvrir un pays qu'il connaît mal. Moreau de Jonnès accompagne Cirilo Villaverde dans la Vuelta Abajo, en mars 1839 ; l'écrivain tirera de ce périple *Excursión a Vueltabajo*, où il fait de nombreuses allusions à son compagnon de voyage[10]. Mialhe lithographie quant à lui les dessins que son collègue, parti de Cuba fin 1839 après des dissensions avec Cosnier, n'aura pas publiés. Il entreprendra aussi de découvrir la région havanaise, puis poussera vers l'*Oriente*.

Le regard et la pratique de Moreau et Mialhe ne sont donc pas ceux de leurs concurrents. Cette habitude de voir l'ailleurs et l'autre, Mialhe l'a surtout acquise lors de son périple pyrénéen ; il la met à profit pour observer et représenter la terre cubaine. Il sait aussi par expérience que la presse n'est pas le seul moyen de diffuser l'image lithographiée : ancêtres des guides touristiques, les albums lithographiés offraient alors un débouché commercial non négligeable. Alliant le souci esthétique à une

---

8 Lettre d'Alexandre Moreau de Jonnès à Domingo del Monte, *Centón epistolario de Domingo del Monte*, préface, notes et introduction de Domingo Figarola Caneda, La Habana, Academia de la Historia, 1930, tome 4 (1839-1840), lettre III.

9 Cette rivalité entre ateliers ne les a pas empêchés de demander conjointement aux autorités de l'île l'exclusivité pour cinq ans, ce qu'ils ont obtenu.

10 Dans la deuxième partie, écrite en 1842.

apparente objectivité, ils plaisaient déjà à la bourgeoisie européenne et ne pouvaient manquer de séduire les élites insulaires, si soucieuses d'adopter les goûts et les produits venus tout droit d'Europe. On y découvrait des paysages encore inconnus ; on avait aussi plaisir à retrouver des lieux familiers, qui prenaient un aspect différent dès lors qu'ils étaient fixés par l'image en série, un support nouveau, symbole de modernité. Ces images apparaissent, et ce n'est pas fortuit, alors que l'île change peu à peu de visage, notamment La Havane et ses alentours, où de grands travaux d'embellissement et d'urbanisation sont entrepris.

Mialhe reprend le même principe de publication qu'*Excursion dans les Pyrénées* : entre 1839 et 1842 paraît *Isla de Cuba Pintoresca*, composé de 48 planches lithographiées sur des thèmes insulaires. Les œuvres sont fournies par livraisons aux souscripteurs, principe commode qui permettait de planifier et de financer les publications ultérieures, comme dans la presse. Ce premier album insulaire marque le début du recours à la photographie : deux vues de La Havane sont exécutées d'après des daguerréotypes[11]. L'artiste eut d'ailleurs du mal à se procurer un appareil, les autorités de l'île s'étant refusées plusieurs fois à lui donner l'autorisation d'en importer un. On mesure la modernité de l'ouvrage en constatant que les habitudes sont désormais bouleversées : jusque-là, le texte s'imposait partout et les images – lorsqu'il y en avait – n'étaient que des illustrations. Ici, il n'apparaît plus que sous la forme de titres qui se bornent à nommer le paysage urbain ou rural qui est représenté et à donner éventuellement quelques précisions sur l'endroit d'où la vue est exécutée.

L'album fut tiré à deux cents exemplaires environ, ce qui était honorable dans le contexte socio-culturel de l'époque[12]. C'était en tout cas un nombre suffisant pour donner l'envie à l'atelier rival de réaliser un projet semblable. Le *Paseo Pintoresco por la Isla de Cuba* commence à paraître en 1841 ; deux tomes verront le jour, dont un restera incomplet, faute de souscripteurs[13]. Mais même accompagné de textes intéressants, il ne souffre pas la comparaison avec la publication de l'artiste bordelais : les vignettes lithographiées par Laureano Cuevas et Fernando Costa sont étroites, sombres et d'une facture souvent simpliste.

---

11 «Fuente de la India o noble Habana » et «Iglesia de Santo Cristo (Habana)». À l'origine, les procédés lithographique et photographique étaient complémentaires : un daguerréotype fixait une scène qui était ensuite dessinée et lithographiée. Assez rapidement, le recours à la seule photographie a prévalu.

12 Dans *El libro en Cuba*, (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994), Ambrosio Fornet dit que le tirage moyen d'un livre était à la même époque de trois cents exemplaires.

13 D'après Zoila Lapique et Guillermo Sánchez dans *Historia de la litografía en Cuba* (inédit), cet album devait être initialement publié par l'atelier des Français, avec des textes de Cirilo Villaverde. C'est finalement l'atelier rival qui le publiera, sous une forme beaucoup plus modeste.

Mialhe renouvelle l'opération entre 1847 et 1848, chez le lithographe Louis Marquier cette fois, avec la parution de *Viaje Pintoresco al rededor de la Isla de Cuba* [14]. C'est encore de « pittoresque » qu'il s'agit, car le genre, défini en 1786 par l'anglais William Gilpin, est plus que jamais à la mode : cinq ouvrages de ce type parus à Cuba entre 1839 et 1856 comportent cet adjectif dans leur titre, sans parler des récits romanesques et même des cartes de géographie. Le pittoresque insulaire se nourrit ici de scènes et de paysages ruraux, que Mialhe a collectés lors de son voyage de 1841. À cette époque, il était parti pour les *cayos* de la région de Cárdenas, en compagnie du naturaliste Felipe Poey, lui aussi d'origine gasconne[15]. Il avait ensuite poursuivi vers l'est[16], complétant sa documentation et sa connaissance du territoire. Le deuxième album est aussi le fruit de cette connaissance, dans la mesure où il accorde une plus grande part à des scènes *costumbristas* et par là même à l'affirmation de valeurs identitaires locales que d'autres développeront par la suite.

Grosso modo, on peut regrouper les diverses planches de cet ouvrage en deux thèmes, urbain et rural. Hormis les vues « obligées » de monuments et de lieux à la mode, on voit s'affirmer des thèmes originaux ; en ville, « Día de Reyes (Habana) » aborde ainsi celui des fêtes des Noirs, que Landaluze reprendra. Dans le registre rural, l'artiste bordelais traite notamment le thème du *guajiro*, dont la première représentation iconique est à notre connaissance celle que Moreau de Jonnès avait réalisée pour *El Plantel* en 1838. Contrairement à lui, Mialhe ne croque pas un portrait qui tient plus de la gravure de mode que du document ethnographique[17], mais s'efforce de montrer le paysan cubain de façon plus spontanée, par exemple dans ses activités quotidiennes : on découvre ainsi le *sabanero* au travail, à la danse et au jeu. Pour cette dernière planche, on assiste à un combat de coqs ; plus que la lutte entre les gallinacés, c'est l'atmosphère enfiévrée de la *valla* qui est saisie, avec les parieurs qui s'agitent et s'invectivent. Ce sont ces premières représentations « en situation » qui contribueront très vite à fixer le type humain et les principales caractéristiques du *guajiro*, créant un modèle humain enfin acceptable dans lequel les Blancs pourront se reconnaître. En effet, ni l'Indien, qui avait presque disparu, ni le Noir, qui restait asservi, ne pouvaient cristalliser convenablement l'image identitaire du groupe économiquement et idéologiquement dominant.

---

14 Dans *Mialhe's colonial Cuba*, Miami, The Historical Association of Southern Florida, 1994, Emilio Cueto fait état de versions de trente planches.

15 De cette collaboration et de cette amitié naîtra le premier tome des *Memorias sobre la Historia natural de la Isla de Cuba*, de Poey (Habana, Imprenta de Barcina, 1851), illustré de planches de Mialhe tirées chez Louis Marquier.

16 Il passe par le Canímar, Sagua, Remedios, Nuevitas, Baracoa, Santiago, Trinidad, Batabanó.

17 Pour l'analyse des rapports entre le *figurín* et les premières planches *costumbristas*, voir notre thèse p. 203 et suivantes.



Cercanías de Baracoa y modo de viajar de sus naturales

C'est aussi avec cet album que s'affirme la représentation du paysage insulaire. En s'éloignant des villes, sur un territoire encore peu propice aux voyages, son auteur montre l'importance et la diversité d'une nature exubérante. «Cercanías de Baracoa y modo de viajar de sus naturales» nous semble à cet égard particulièrement représentatif : l'artiste y rend compte d'une coutume pittoresque, le déplacement des habitants de Baracoa à dos de bœuf, tout en dressant un véritable inventaire végétal de la région. Arbres énormes au tronc torturé, lianes, palmiers s'entrouvrent pour laisser le passage à une famille de *guajiros ;* dans la trouée laissée par le sentier en sous-bois, à l'opposé de ce groupe dynamique, émerge un cavalier. La composition, qui n'est pas sans rappeler la planche « Templo antiguo de los totonacos en Tusapan », qu'il avait lithographiée pour l'ouvrage de Nebel, laisse la part belle à une végétation qui semble absorber l'élément humain ; seul en émerge clairement le guide Noir qui court. Cette toute-puissance de la forêt est d'autant plus frappante qu'on sait que, dans le même temps, elle meurt à l'ouest de Cuba, détruite par l'inexorable avancée sucrière.

On a beaucoup critiqué le regard distancié que l'artiste français aurait porté sur la réalité insulaire. Cette distance tient plus à notre avis aux critères esthétiques de l'époque qu'à un manque d'intérêt pour l'île[18]. L'artiste, qui met fin à son séjour cubain en 1854, probablement à la suite d'un pénible procès pour plagiat[19], a sans cesse été en contact avec les milieux intellectuels créoles ; il s'est également investi dans l'enseignement artistique, puisqu'il a été professeur au Liceo Literario y Artístico de La Havane et à l'académie de San Alejandro, dont il aurait assuré un temps la direction. Bien sûr, il serait vain de vouloir trouver dans son œuvre une révolution formelle ; sa facture paraît aujourd'hui convenue, mais on s'aperçoit pourtant qu'elle a jeté les bases d'une esthétique complètement nouvelle à Cuba, qui peinait encore à sortir des modèles néo-classiques. Ainsi, dès 1840, il présente le premier panorama[20]. Son œuvre est imprégné de la réalité cubaine : avec son goût pour la scène de genre, Mialhe a été le premier à faire de « types » jusqu'alors négligés (Noirs, *guajiros,* petit peuple de la rue) des sujets de représentation à part entière. À sa suite, Landaluze développera

---

18 Pour l'étude des modes de représentation propres à cette époque, en particulier la vue et le panorama, pour le succès desquels Mialhe a joué un rôle déterminant, voir notre thèse, p. 113 et suivantes.

19 La firme B. May y Cía publie en 1853 et 1854 à La Havane deux séries de lithographies, intitulées *Álbum pintoresco de la Isla de Cuba,* qui sont des reprises de planches de Mialhe signées d'un autre nom. Mialhe et Marquier intentèrent un procès pour plagiat et n'obtinrent qu'un *pretium doloris.* Il y a lieu de penser que c'est ce procès qui a incité Mialhe à revenir en France, sans négliger toutefois le déclin de la lithographie à caractère artistique.

20 «La llanura de Güines tomada de la Loma de Candela», *Isla de Cuba pintoresca,* 6e livraison, août 1840.

amplement cette veine *costumbrista*. Quant à son goût pour les paysages locaux, il ne se démentira plus, puisqu'à son retour en France, l'artiste expose lors de plusieurs Salons des tableaux ayant pour thème le paysage cubain[21]. On voit donc que, si l'expérience pyrénéenne a été décisive pour le choix des sujets cubains et leur mode de représentation, l'influence insulaire, en particulier paysagère, a elle aussi été déterminante dans ses travaux ultérieurs[22]. De ce point de vue, Mialhe n'a pas échappé à la mutation esthétique du milieu du XIX^e siècle. En France, les artistes lithographes prennent goût à la représentation des paysages naturels vers 1840, puis émerge la peinture de l'école de Barbizon. À Cuba, la voie vers une création plastique orientée vers le paysage local, avec le travail de peintres comme Chartrand ou Collazo, est désormais ouverte. Enfin, Mialhe est chronologiquement un des premiers représentants d'un genre qui s'exprimera pleinement dans l'industrie du tabac, après avoir décliné dans les albums et la presse : dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les emballages de paquets de cigarettes et de boîtes de cigares s'ornent de précieuses étiquettes en couleur qui font la joie des collectionneurs. Les motifs humains ou paysagers, le plus souvent d'inspiration locale, permettront à l'illustration lithographiée de se mettre désormais au service d'un produit authentiquement local, contribuant à sa notoriété.

On trouve encore l'empreinte de Mialhe dans l'imaginaire insulaire : des manuels scolaires et universitaires contemporains font toujours appel à ses planches pour illustrer les thèmes de son époque. Emilio Cueto souligne ainsi que c'est leur présence dans ses livres de classe qui l'a poussé à s'intéresser à l'artiste[23]. Mais en France, sa trace a presque disparu, comme celle de beaucoup de lithographes paysagistes du XIX^e siècle. Tout au plus recense-t-on deux ou trois de ses tableaux à Bordeaux, un album de ses vues pyrénéennes chez un collectionneur. Il semble que, décidément, le temps se soit acharné à disperser les indices sur la période française de l'artiste, comme pour mieux montrer les liens indéfectibles qui l'ont uni à Cuba.

---

21 Notamment *Forêt de l'île de Cuba*, exposé en 1861.

22 Si on connaît les titres de quelques-unes de ses toiles de thème cubain, on n'en garde hélas pas trace.

23 *Mialhe's colonial Cuba*, *op. cit.*

RÉSUMÉ- La période cubaine du peintre et lithographe bordelais Frédéric Mialhe, qui a publié le premier album de vues lithographiées de l'île (1839-1842). Ces planches « pittoresques » sont les premières représentations paysagères et *costumbristas* importantes à Cuba. Dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, avec la disparition des albums pittoresques, la lithographie se tourne vers le secteur du tabac.

RESUMEN- El período cubano del pintor y litógrafo bordelés Federico Mialhe, que publicó el primer álbum de vistas litografiadas insulares (1839-1842). Estas láminas «pintorescas» son las primeras representaciones paisajísticas y *costumbristas* de importancia en Cuba. Al desaparecer los álbumes pintorescos en la segunda mitad del siglo XIX, la litografía se orienta hacia el sector del tabaco.

ABSTRACT- The cuban period of the painter and lithographer from Bordeaux Frédéric Mialhe, who published the first album of lithographical views of the island (1839-1842). These « picturesque » plates are the first reproductions of landscapes and « costumbrista » scenes of any importance in Cuba. In the second half of the 19th century, with the disappeareance of the picturesque albums, lithography turns itself towards the tobacco sector.

MOTS-CLÉS: Mialhe, Cuba, XIX^{e} siècle, Lithographie, Albums pittoresques.

CARAVELLE

CAHIERS DU MONDE HISPANIQUE ET LUSO-BRESILIEN

CARAVELLE N° 76-77 - Décembre 2001

Sommaire

HOMMAGE À GEORGES BAUDOT

Présentation : Hommage à Georges Baudot (Jacques GILARD) 5

I. Mexique précolombien : mythologies, littératures et sociétés 11
Victoria BRICKER & Munro EDMONSON : *Las coplas indígenas de México* 13
Patrick JOHANSSON : *Consideraciones epistemológicas sobre la historiografía del México prehispánico* 27
Jacqueline de DURAND-FOREST : *Le calendrier non illustré du Codex Ixtlilxochitl. Essai d'identification* 37
José ALCINA FRANCH : *Adjetivos iconográficos en el arte mexica* 47
Alfredo LÓPEZ AUSTIN & Leonardo LÓPEZ LUJAN : *El* chacmool *mexica* 59
Munro EDMONSON : *La lengua maya* 85
Thomas SMITH STARK : *Supletivismo según la persona del perceptor en en el verbo 'dar' de algunas lenguas otomangues* 95
Mercedes de la GARZA : *El águila real, símbolo del pueblo mexica* 105
Marie-José VABRE : *La théomorphose de Huitzilopochtli* 119
Marie SAUTRON : *Le patio du poète nahua* 131
Patrick SAURIN : *Invitation au chant* 145
José CONTEL : *Ocelocoatl. De l'art secret de communiquer avec les dieux* 153
Philippe YZIQUEL : *Poètes grecs et princes mexicains : comparaison entre la poésie grecque ancienne et la poésie nahuatl précolombienne* 165

II. Epoque coloniale et transculturation : sociétés, réécriture de l'histoire, chroniques 175
Miguel LEÓN-PORTILLA : *La muy temprana aportación etnográfica de Paulmier de Gonneville en 1504* 177
Eduardo MATOS MOCTEZUMA : *Reflexiones acerca del plano de Tenochtitlan publicado en Nuremberg en 1524* 183
Pilar MÁYNEZ : *El texto castellano del Códice florentino: traducción, paráfrasis o interpolación* 197
Blanca LÓPEZ DE MARISCAL : *El problema de la nominación en el teatro de evangelización: un acercamiento ideológico* 205
Patrick LESBRE : *Chant de Teanatzin : Traditions préhispaniques acolhua et chroniques coloniales* 213
Jesús PANIAGUA PÉREZ : *El humanismo español y la crónica oficial de Indias de Pedro de Valencia* 223
Ascensión HERNÁNDEZ de LEÓN-PORTILLA : *Fray Alonso de Molina, lexicógrafo e indigenista* 235
José MURIÀ : *Un breve apunte de Antonio Tello, cronista de Xalisco* 243
Ramón María SERRERA : *La saturación de eclesiásticos en la Lima barroca* 255
Elías TRABULSE : *La obra cartográfica de don Carlos de Sigüenza y Góngora* 265
Beatriz MARISCAL HAY : *La « embaxada por los indios » del cacique zapoteca Patricio Antonio López* 277
Placer MAREY-THIBON : *De l'usage de l'*ololiuhqui *dans le Mexique colonial* 289

(Suite du sommaire, voir au verso)

ISBN : 2-85816-604-8

9 782858 166046

Prix : 280 F
42,69 €

Code Sodis : F276049

SOMMAIRE *(SUITE)*

III. Utopies et déviances en Amérique latine 295

Guilhem OLIVIER : *Images de déesses ou prostituées ? Les* ahuianime *de l'ancien Mexique central* 297

Tzvetan TODOROV : *La découverte des Américains* 309

Michel BERTRAND : *Des rêveurs d'utopies dans l'Amérique espagnole du XVI^e siècle. Les convergences* 317

Francisco MORALES : *Dos figuras en la Utopía Franciscana de Nueva España: Fray Juan de Zumárraga y fray Martín de Valencia* 333

Alain MILHOU : *El manuscrito jesuita mesiánico de Andrés de Oviedo dirigido a Francisco de Borja (1550)* 345

Bernard LAVALLÉ : *La résistance indienne au quotidien (El Quinche, 1755)* 355

Jean-Pierre SANCHEZ : *La* Cité des Césars *de James Burgh : de l'utopie à la réalité* 363

Rodolfo de ROUX LÓPEZ : *Entre el* aquí *y* ahora *y el* después *y* más allá. *Milenio, Nuevo mundo y Utopía* 375

IV. Etudes littéraires latino-américaines 389

María Dolores BRAVO ARRIAGA : *Un sermón de profesión de monjas del siglo XVII : la retórica de la perfección* 391

Marie-Cécile BENASSY-BERLING : *Un prédicateur à Mexico au temps de Sor Juana Inés de la Cruz : le Père Juan Martínez de la Parra S. J. et son livre* Luz de verdades catolicas y exposicion de la Doctrina Christiana 401

María Águeda MÉNDEZ : *Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, y las mujeres* 411

José PASCUAL BUXÓ : *El* Triunfo Partenico: *jeroglífico barroco* 421

Martha Elena VENIER : *La* Rhetorica Cristiana *de Diego Valadés* 437

Sylvie MÉGEVAND : *Pierre-Toussaint-Frédéric Mialhe, un lithographe gascon à Cuba (1838-1854)* 443

Clementina DÍAZ y de OVANDO : *Georges Baudot - Alfredo J. Bablot* 455

Rogelio ARENAS MONREAL : *Debilidades y grandeza humana de Bernardo Reyes: Historia y leyenda* 461

Ana VIGNE PACHECO : *El Padre Las Casas entre los modernistas* 475

Thomas GOMEZ : *CUBA/ESPAGNE. Une histoire de famille(s)* 485

Aurelio GONZÁLEZ : *Descriptividad en el corrido tradicional* 495

José Carlos ROVIRA : *Sistemas de emergencia del pasado en la literatura del siglo XX* 507

Rose CORRAL : *El grupo de* Martín Fierro *y los poetas de* Contemporáneos 517

Gérard BORRAS : *Entre kenas et pututus : la représentation de « l'autre » dans la littérature des pays andins* 527

Claire PAILLER : *Des mythes au féminin. Don Juan au Costa Rica* 537

Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS : *Los* Cuentos negros de Cuba *de Lydia Cabrera: desde la tradición hasta la criollización* 549

Annick MANGIN : *L'air du temps dans un conte de Silvina Ocampo* 559

Marcel NÉRÉE : *Le monde précolombien dans l'œuvre d'Octavio Paz* 569

Jacques GILARD : *Le peintre et les lettrés. Alejandro Obregón la plume à la main (1948)* 585

Marie-Louise OLLÉ : *Le nahualisme dans* Hombres de maíz *de M. Á. Asturias* 593

Jaime LABASTIDA : *Discurso por la Lengua Española* 603

Rebeca BARRIGA VILLANUEVA : *Oralidad y escritura: una encrucijada para las lenguas indígenas* 611

Librado SILVA GALEANA : *In toyolnonotzaliz itechpa in axcan nahuatlahtoltlatlalilli. Algunas reflexiones sobre la literatura náhuatl actual* 623

Isabelle CLERC : Teatro Abierto *comme expression de l'identité argentine* 631

Fatima RODRIGUEZ : *Topografía insospechada de la luna. Las* Memorias de infancia *de José Luis González* 643

Martine DAUZIER : *Itinéraires d'un passeur : Jesús Morales Bermúdez, romancier chiapanèque* 657

Carla FERNANDES : *Poètes du monde aztèque, Tenochtitlan, Mexico et le premier roman multimédia* 667

Gérard TEULIÈRE : *Bosch dans les Andes : le millénium pictural de Marcelo Suaznábar* 677

Chronique de l'IPEALT 693