

« La vie d'un peintre ne suffirait pas... ». L'émerveillement de Humboldt et des artistes voyageurs du XIX^e siècle devant la nature latino-américaine

Lucile MAGNIN

Cet article étudie la réaction des voyageurs du XIX^e siècle devant la nature latino-américaine, et s'intéresse en particulier à l'émerveillement que ces voyageurs éprouvèrent devant la beauté de cette nature. Cette étude se base sur le témoignage d'Alexandre de Humboldt et de cinq peintres voyageurs européens (Johann Moritz Rugendas, Robert Krause, Léon Pallière, Ernest Charton et Ferdinand Bellermann). L'émerveillement s'accompagne très souvent d'analogies dans les journaux de voyage de ces artistes, qui doivent par ailleurs reconsidérer leur façon d'appréhender un paysage et adapter leur pratique artistique à de nouveaux sujets. L'émotion devant la forêt vierge provoque également parfois une certaine paralysie chez l'artiste, mais quand il parvient à peindre, c'est souvent pour répondre en tous points aux attentes de Humboldt, qui lui aussi puisa toute son inspiration dans la force de son émerveillement. Le regard émerveillé du peintre renforce finalement la fonction révélatrice de l'art.

Este artículo estudia la reacción de los viajeros del siglo XIX frente a la naturaleza latinoamericana, y se interesa en particular en la maravilla que estos viajeros sintieron ante la belleza de esta naturaleza. Este estudio se basa en el testimonio de Alexander von Humboldt y de cinco pintores viajeros europeos (Johann Moritz Rugendas, Robert Krause, Léon Pallière, Ernest Charton y Ferdinand Bellermann). La maravilla va acompañada muy a menudo de analogías en los diarios de viaje de estos artistas, quienes por otro lado tienen que reconsiderar su manera de aprehender un paisaje y adaptar su práctica artística a nuevos temas. La emoción frente a la selva virgen provoca también a veces cierta parálisis en el artista, pero cuando consigue pintar, a menudo satisface totalmente las expectativas de Humboldt, quien él también sacó toda su inspiración en la fuerza de su asombro. La mirada maravillada del pintor finalmente refuerza la función reveladora del arte.

This article deals with the reaction of the 19th century travellers in front of Latin American nature, and examines in particular the wonder that these travellers felt in front of the beauty of this nature. This study is based on the account of Alexander von Humboldt and five European travelling painters (Johann Moritz Rugendas, Robert Krause, Léon Pallière, Ernest Charton and Ferdinand Bellermann). The wonder often goes hand in hand with analogies in the travel diaries of these artists, who, besides, have to reconsider their way of apprehending a landscape and adapt their artistic practice to new subjects. The emotion in front of the virgin

forest also causes sometimes a certain paralysis in the artist, but when he manages to paint, he often meets the expectations of Humboldt, who drew his inspiration, as well, in the strength of his wonder. The astonished look of the painter finally strengthens the revealing function of art.

L'émerveillement est constitutif du voyage, il en est l'un des piliers, ce qui en fait son charme : s'émerveiller est l'un des principaux buts d'un voyage, c'est ce à quoi l'on s'attend quand on part, c'est ce pour quoi l'on part. La beauté nous subjugué et nous envahit, elle nous surprend au détour d'un chemin ou à l'arrivée d'un long périple ; l'émotion devant la beauté est ce qui justifie tous les efforts. Selon Bertrand Vergely, l'émerveillement traduit

une suite ininterrompue de découvertes. Le terme même de mirabilia, d'où est tiré le mot "émerveillement", l'exprime bien. Comme le souligne Alain Rey dans son Dictionnaire historique de la langue française, ce terme vient à la fois du mot signifiant « miracle » et du mot signifiant « admirer », les deux termes étant liés. Le miracle, qui est une curiosité, est ce que l'on admire. Inversement, le fait d'admirer quelque chose le révèle comme une curiosité.¹

En Amérique latine, c'est souvent la nature dans toute sa splendeur et sa diversité qui éblouit le voyageur, tel un miracle sur son parcours, et lorsque ce voyageur a une vocation et un talent d'artiste, cette nature merveilleuse et enchantée est parfois immortalisée dans un dessin ou une peinture qui laisse une trace tangible de ce moment d'émotion. C'est plus particulièrement de plusieurs artistes voyageurs européens ayant foulé le sol hispano-américain au XIX^e siècle dont il va être question ici. Mais avant de nous intéresser au regard de ces peintres, il nous faut définir brièvement les deux notions que nous allons évoquer : l'émerveillement et le paysage.

Définition des concepts, mise en perspective historique et problématiques

L'histoire du concept de l'émerveillement remonte à l'Antiquité grecque. Comme le rappelle Bernard Vouilloux, « Platon et Aristote font tous deux du *thaumazein*, de l'émerveillement ou de l'étonnement, le moment premier de la philosophie : l'émerveillement n'est pas la mise en suspens de la connaissance, il en est le ferment »². Etymologiquement, le terme provient du latin « *mirabilia* », qui a donné en ancien français le mot « *merveilleux* ». Selon Jacques Le Goff, « le substantif féminin merveille apparaît dès le XI^e siècle et désigne une collection d'êtres, d'objets, de phénomènes possédant la caractéristique commune d'être "étonnants" au sens fort »³. « Une des

¹ Bertrand Vergely, *Retour à l'émerveillement*, Paris : Albin Michel, 2010, p. 16.

² Bernard Vouilloux, « Le merveilleux entre savoir, croyance et fiction », in : Aurélia Gaillard et Jean René Valette (dir.), *La beauté du merveilleux*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 15.

³ Jacques Le Goff, « Au Moyen Age, le merveilleux est bien réel », Revue *L'Histoire*, 2007, disponible sur : <https://www.lhistoire.fr/%C2%AB-au-moyen-age-le-merveilleux-est-bien-r%C3%A9el-%C2%BB> (consulté le 15 juillet 2021).

caractéristiques du merveilleux c'est, bien entendu, d'être produit par des forces ou des êtres surnaturels »⁴. Le Goff sépare le merveilleux médiéval en trois catégories : le *mirabilis*, le *magicus* et le *miraculosus*⁵, mais le terme qui correspond le mieux à notre concept d'émerveillement est bien celui de *mirabilia*, qui se décline au Moyen-Age notamment à travers « le merveilleux antique et urbain », comme *Les Merveilles de Rome* au XII^e siècle, « le merveilleux géographique et monstrueux » (Le Goff cite notamment *Otia Imperialia* de Gervais de Tilbury (ca 1210) et « le merveilleux et l'idéologie chrétienne (Raymond Lulle, *Libre de meravelles* (v. 1288) »⁶. Le plus fameux ouvrage qui réunit récit de voyage et émerveillement au Moyen-Age est sans doute le récit de Marco Polo. « Les hommes du Moyen-Age ont vu dans le récit de Marco Polo un tissu de fables, d'inventions et on l'a appelé *Le Livre des merveilles*, au sens, cette fois-ci, des mirages, comme si les Occidentaux n'avaient pu croire à la réalité terrestres des merveilles de l'Orient »⁷, écrit Le Goff. *Le Livre des merveilles* est justement l'ouvrage qui a inspiré Christophe Colomb lors de sa grande entreprise. Récit de voyage et émerveillement vont de pair lors de la découverte du Nouveau Monde. Dans son journal de bord, Colomb décrit l'Hispaniola (l'actuelle Haïti) comme une terre fertile, riche et merveilleuse.

*A chaque nouvelle baie, à chaque nouveau cap que Colomb marque de son pouvoir de nomination, le Journal chante les louanges d'une nature extraordinairement généreuse et d'une inconcevable beauté : climat tempéré, diversité des arbres et des plantes cultivées, couleurs inouïes des oiseaux et des poissons [...] Tout évoque l'harmonie inviolée d'un nouvel Eden, de ce paradis terrestre dont Colomb ne se prive pas de rappeler qu'il se situe à l'extrémité orientale des terres, c'est-à-dire là où il vient de parvenir.*⁸

Par la suite, les spécificités naturelles des nouvelles terres découvertes deviennent objets de fascination des collectionneurs. A partir de 1550, les cabinets de curiosité, ancêtres des musées, se répandent dans toute l'Europe : appelés chambres de merveilles en Italie ou *Wunderkammern* dans les pays germaniques, ces cabinets présentent des échantillons d'animaux fossilisés, de végétaux ou de minéraux étranges qui témoignent de la diversité du monde⁹. Les voyages d'expéditions à travers le monde ayant pour but de cartographier et de documenter les terres peu connues commencent à se multiplier au XVIII^e siècle. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, Alexandre de Humboldt et les artistes voyageurs qui partent sur ses traces au Mexique ou en Amérique du Sud renouvèlent le

⁴ Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », in : *L'imaginaire médiéval*, Paris : Gallimard, 1985, p. 22.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ Jérôme Baschet, « Le journal de bord de Christophe Colomb », in : Patrick Boucheron (dir.), *Une histoire du monde au XV^e siècle*, Paris, Fayard, 2009, p. 582-587. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03104500/document> (consulté le 16 juillet 2021).

⁹ « De la chambre des merveilles au musée du 19^e siècle ». Disponible sur : <https://balises.bpi.fr/de-la-chambre-des-merveilles-au-musee-du-19e-siecle/> (consulté le 16 juillet 2021).

regard enchanté de Colomb sur la beauté de cette nature prolifique et intacte. Après le rationalisme des Lumières, et dans un contexte d'industrialisation naissante de l'Europe, à une époque où l'on considère la nature comme une machine que le progrès humain ne tardera pas à démanteler, ces artistes romantiques portent au contraire un regard émerveillé sur une nature qu'ils considèrent comme un refuge sublime, un idéal à préserver, une création divine, et leur peinture témoigne de la joie de la contemplation¹⁰ ; autant de caractéristiques qui s'inscrivent en faux contre la vision désenchantée ou utilitariste de la nature qui domine en Europe depuis la « révolution mécaniste du XVII^e siècle »¹¹, et qui nous montre que malgré tout, une forte capacité d'émerveillement résiste et est toujours intacte face à la nature.

Un autre concept dont il va être question ici mérite d'être défini, celui de paysage. Bien des ouvrages ont été écrits sur la question et il n'est pas lieu ici de développer une étude sur ce vaste sujet. Rappelons simplement que le paysage est une représentation culturelle et une création de l'esprit. Comme le rappelle Jean-Marc Besse,

*Le paysage n'existe pas objectivement ni en soi [...], il est relatif à ce qu'en pensent les hommes, à ce qu'ils en perçoivent et à ce qu'ils en disent. Il est une sorte de grille mentale, un voile mental que l'être humain place entre lui et le monde, en produisant par cette opération le paysage proprement dit. [...] Le paysage n'existe pas en lui-même mais dans la relation avec un sujet individuel ou collectif qui le fait exister comme une dimension de l'appropriation culturelle du monde.*¹²

Le paysage est aussi une construction artistique : il est intimement lié à la peinture, et il s'agit même peut-être avant tout d'un terme lié à l'art, en particulier depuis le XV^e siècle.

*L'invention historique du paysage a été mise en relation avec l'invention du tableau en peinture à la Renaissance, mais aussi, dans le tableau lui-même, avec l'invention de la « fenêtre » : le paysage serait donc le monde tel qu'il est vu depuis une fenêtre, que cette fenêtre soit seulement une partie du tableau, ou bien qu'elle se confonde avec le tableau lui-même dans sa totalité.*¹³

Les peintres européens qui arrivaient en Amérique latine au XIX^e siècle étaient nourris par une culture picturale au sein de laquelle le paysage n'était souvent qu'une petite ouverture carrée dans des tableaux religieux, mythologiques ou historiques et lorsqu'ils virent la nature latino-américaine, ils furent confrontés à des types de paysages complètement nouveaux et grandioses qui dépassaient totalement ce qu'ils avaient pu voir jusqu'alors.

A une époque où « le romantisme invente la nature sauvage et en propage le goût », où « les essayistes de la philosophie du *wilderness*, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau ou John Muir, incitent leurs compatriotes à chercher dans la fréquentation des montagnes et des forêts américaines une existence plus libre et plus

¹⁰ Voir Lucile Magnin, « Le Mexique au prisme du romantisme allemand. A propos de quelques peintures de paysage de J. M. Rugendas (1831-1834) », *Amerika*, n°20, 2020. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/amerika/12011> (consulté le 17 juillet 2021).

¹¹ Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 97.

¹² Jean-Marc Besse, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Paris : Actes Sud, 2009, p. 16-17.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

authentique que celle dont l'Europe avait fourni le modèle »¹⁴, à une époque où les peintres ne sont plus attirés par une nature douce et sereine mais par « ces précipices où bouillonnent les torrents, ces massifs surhumains d'où dégringolent des chaos de rochers, ces hautes et sombres futaies que peignent Carl Blechen, Caspar David Friedrich ou Carl Gustav Carus en Allemagne, Thomas Moran ou Albert Bierstadt aux Etats-Unis »¹⁵, une révolution semblable se joue en Amérique Latine à travers la perception des peintres voyageurs, qui eux aussi, le regard empreint de paysages tranquilles et de lumière italienne, découvrent et peignent cette nature exubérante et sauvage qui les enchante.

Ces artistes durent s'affranchir de leur façon d'appréhender le paysage pictural européen pour construire de nouvelles références. Celles-ci s'appuyèrent sur leur regard émerveillé. Comment s'exprime cet émerveillement dans les récits de voyage et dans les œuvres de ces artistes « américanistes » ? Comment la découverte de paysages nouveaux entre-t-elle en résonance avec des images inscrites dans leur mémoire et comment ces paysages peuvent-ils les amener à modifier leur façon de peindre ? Enfin, comment l'expression de cet émerveillement peut-il toucher le lecteur ou le spectateur et le mener à redécouvrir la nature qui l'environne avec un regard autre ? Telles sont les interrogations auxquelles nous tenterons d'apporter une réponse à travers l'étude de quelques extraits de récits de voyage. Les peintres qui voyagèrent en Amérique latine au XIX^e siècle furent nombreux. Nous nous appuyerons sur le témoignage de cinq d'entre eux, tous actifs de l'autre côté de l'Atlantique entre 1820 et 1860 :

¹⁴ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 89.

¹⁵ *Ibid.*

Johann Moritz Rugendas¹⁶, Robert Krause¹⁷, Léon Pallière¹⁸, Ferdinand Bellermann¹⁹ et Ernest Charton²⁰. Nous évoquerons également l'expérience de celui qui inspira une grande partie de ces artistes : Alexandre de Humboldt.

Émerveillement et analogies

La découverte de la nature latino-américaine provoque chez les voyageurs européens du XIX^e siècle un émerveillement incomparable. La splendeur des paysages dépasse ce qu'ils ont pu voir auparavant. Les artistes voyageurs se délectent à dessiner et à peindre cette nature luxuriante ou austère, prolifique ou sauvage, si incroyablement différente de ce qu'ils connaissaient en Europe. Lorsque les peintres allemands Johann Moritz

¹⁶ Johann Moritz Rugendas (1802-1858), peintre bavarois, né à Augsbourg. Après avoir reçu une formation artistique, il fut engagé comme dessinateur au sein de l'expédition Langsdorff qui partit explorer le Brésil. A son retour en Europe, il publia un ouvrage illustré de lithographies, *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, puis passa un an en Italie. Encouragé par Alexandre de Humboldt, il s'embarqua en 1831 pour réaliser, seul, un second grand voyage en Amérique latine. Durant quinze ans, il parcourut le Mexique, le Chili, l'Argentine, l'Uruguay, la Bolivie et le Pérou, puis fit de nouveau étape au Brésil avant de rentrer définitivement en Europe, en 1846. La couronne de Bavière lui acheta une grande partie de ses œuvres (des milliers de dessins et des centaines de peintures) contre une rente à vie. Il mourut en Allemagne à l'âge de 56 ans.

¹⁷ Robert Krause (1813-1885), peintre allemand. À seize ans, il entreprit à pied un voyage en Italie. En 1834, il s'embarqua en direction du Chili et arriva à Valparaíso. Il traversa les Andes afin de découvrir l'Argentine avec Rugendas en 1838. Deux ans plus tard, il se rendit aux États-Unis et, en 1842, il rentra en Allemagne. En 1885, peu avant sa mort, il réalisa un voyage en Asie Mineure.

¹⁸ Léon Pallière (1823-1887), peintre français. Il se forma à Paris, à Rio de Janeiro et à Rome. En 1855, il s'installa à Buenos Aires et y resta de nombreuses années, pendant lesquelles il travailla activement. Il réalisa de régulières excursions dans la campagne proche de la capitale, afin de peindre des scènes *costumbristas* s'intéressant au mode de vie des gauchos dans la pampa. En 1858, il traversa l'Argentine et la Cordillère afin de se rendre au Chili. Il séjourna à Valparaíso durant près de cinq mois. Plus tard, il traversa le désert d'Atacama, passa par Talca, Tucumán et Córdoba avant de rentrer à Buenos Aires. Il fit également un voyage au Brésil et en Uruguay. Il revint définitivement en Europe en 1866.

¹⁹ Ferdinand Bellermann (1814-1889), peintre allemand. Soutenu par Alexandre de Humboldt et par le roi de Prusse, il parcourut le Venezuela durant trois ans (1842-1845). Il se rendit dans la plupart des lieux où était passé Humboldt, notamment à la Cueva del Guácharo, dont il fit plusieurs tableaux. Il navigua également sur l'Orénoque et réalisa de nombreuses études de la végétation vénézuélienne. Il travailla avec plusieurs botanistes et naturalistes, notamment avec Karl Moritz, qui constituait un Herbarium Royal pour le roi de Prusse et aida l'artiste à classer et à nommer les différentes plantes dessinées. Après ce voyage, Bellermann enseigna en Allemagne, fit plusieurs voyages en Italie et continua à peindre des tableaux basés sur les études réalisées au Venezuela.

²⁰ Ernest Charton (1818-1877), peintre français. Passionné par les voyages, il partit pour le Chili en 1843. Il travailla comme peintre à Valparaíso, puis il s'installa à Santiago en 1848. Il y peignit entre autres, une de ses plus fameuses toiles, *El Velorio del Angelito*, actuellement conservée au Musée des Beaux-Arts de Buenos-Aires. Après une aventure dans l'Océan Pacifique, il séjourna en Equateur, au Pérou et au Panama, avant de retourner au Chili,

Rugendas et Robert Krause traversèrent la Cordillère des Andes par le Paso de Uspallata entre Santiago du Chili et Mendoza lors de l'été 1837-1838, les paysages de montagne suscitèrent chez eux un immense enthousiasme. Dans son journal de bord, Krause s'extasie à plusieurs reprises devant les sublimes paysages andins, comme dans cet extrait où son imagination l'incite à percevoir un monument gothique parmi les sommets :

Unos cien pasos más adelante, otra maravilla nos llamó la atención. En una garganta que corría hacia el norte, creímos ver, encima de un cerro bajo, una catedral de estilo gótico. No se puede imaginar una ilusión más completa: numerosas torrecillas llenas de adornos y ojivas, en el centro una roca puntiaguda que, primero, se yergue vertical y, después, toma la forma puntiaguda de modo que resulta semejante a una torre gótica hermosísima.²¹

L'émerveillement face à la montagne se traduit ici par l'emploi d'une métaphore architecturale. Il est intéressant de constater que ce type d'analogie, que l'on trouve en abondance dans les récits de voyage des écrivains traversant les Alpes à la même époque²², est employé de la même façon par un Européen décrivant les Andes : les mêmes réactions, les mêmes outils littéraires sont spontanément employés aussi bien face à des paysages alpins que devant les sommets andins, comme s'il existait « un langage de la montagne », quelle que soit sa situation terrestre. C'est donc une « cathédrale » que croit apercevoir Krause, qui naturellement se délecte de cette vision qui semble surgir comme dans un rêve.

On trouve des *mirabilia* de ce type dans tous les récits de voyage, il s'agit même d'un ingrédient quasiment indispensable à ce genre. Selon François Hartog, celui qui raconte son périple dispose de plusieurs procédés

pour opérer une suture entre le monde d'ici et celui de là-bas. La nomination représente l'un de ces procédés, au même titre que l'antithèse [...] ou l'écriture de la merveille, qui, pour contourner le caractère potentiellement indicible de l'objet exotique, le met en scène à la fois comme objet d'étonnement, de curiosité et de mesure, tout en laissant libre cours à la rhétorique de l'hyperbole.²³

où il réalisa de nombreux portraits, paysages et scènes de mœurs. En 1871, Charton traversa la Cordillère des Andes et se rendit à Buenos Aires. Il enseigna au Collège National de Buenos Aires pendant les dernières années de sa vie. Il mourut dans la pauvreté en 1877.

²¹ Robert Krause, «Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838. Diario íntimo del paisajista alemán» (éd. et traduit par Alberto Haas), *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, año 9, n° 2-4, p. 51.

²² Voir Alain Guyot, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIIIe et XIXe siècles », *Revue de géographie alpine*, n°87-1, 1999, p. 51-60. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rga_0035-1121_1999_num_87_1_2918 (consulté le 16 juillet 2021).

²³ Alain Guyot, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris : Classiques Garnier, 2012,

Le journal de voyage de Léon Pallière, qui parcourut l'Argentine, ne fait pas exception à la règle. Pallière, qui lui aussi traversa les Andes, nous propose la description d'un paysage grandiose de montagne, qui lui apparaît déjà comme un tableau :

*La tropa, que parece en el vacío, desgránase como las cuentas de un rosario, mientras sigue las vueltas del peligroso sendero, sembrando hormigas desde lejos; cuadro que hacen más grandioso las sombras inmensas de la montaña y la nieve de las cumbres lejanas. Esto se ve, pero no puede ser contado ni traducido.*²⁴

Il est difficile de retranscrire la beauté d'un paysage : Pallière se retrouve face à cet obstacle. Il avoue son impuissance : devant le sublime, il reste sans voix ; il sent que le langage a ses limites. Christine Montalbetti parle de « l'hétérogénéité du langage et du monde »

*Ce qui me rend littéralement muet, dans le monde, c'est ce que j'y vois [...] Cette aphasie où je me trouve devant la configuration des paysages coïncide explicitement avec l'épreuve que je fais de l'impropriété des outils du langage. L'écriture ne saurait constituer un moyen de reprographie du monde. Partout où je rencontre du spectacle, du panorama [...], je dois me plier à cette évidence que je ne dispose pas des bons instruments pour en rendre le compte : il vaudrait mieux alors le pinceau que la plume.*²⁵

Or, même l'autre moyen d'expression de Pallière, la peinture, est selon lui tout aussi incapable de rendre compte de toute la splendeur des paysages andins :

*Antes de anocheecer tomo mi cartón y me voy con el duque a ver el Puente del Inca, maravilla de la naturaleza, como la Gruta Azul de Capri, una de esas cosas que pertenecen a la naturaleza y que no se pueden traducir sino débilmente en pintura. Sin embargo ejecuto rápidamente un apunte.*²⁶

p. 30. Guyot fait référence ici à François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris : Gallimard, 1980.

²⁴ Léon Pallière, *Diario de viaje por la América del Sud* (éd. et traduit par Miguel Sola et Ricardo Gutiérrez), Buenos Aires : Ed. Peuser, 1945, p. 146.

²⁵ Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : PUF, 1997, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 147.

A nouveau, l'artiste se retrouve face à une beauté si grande qu'il se sent bien démuni : la peinture lui semble un moyen d'expression bien médiocre, qui ne peut rendre compte d'une telle magnificence. L'art, comme le langage, semble impuissant devant la splendeur de la nature. Cependant, malgré cette difficulté, Pallière ne peut s'empêcher d'écrire dans son journal et d'esquisser un croquis. Devant la beauté, la nécessité d'en garder une trace l'emporte sur la prétendue faiblesse du moyen d'expression. On pourrait presque parler de « prétérition de l'émerveillement », qui se résumerait de la sorte : « je ne peux pas le décrire (ou le dessiner) parce que c'est trop beau, mais je le décris (ou le dessine) tout de même ». Dessiner dans ces cas-là semble être une nécessité absolue, un besoin semblable à celui que nous pouvons actuellement assouvir facilement avec nos appareils photographiques, quand la beauté absolue exige d'être capturée, fixée sur un support.

Cette impression d'incapacité n'est pas la seule chose qui attire notre attention dans ce récit de Pallière : on note également cette comparaison du Pont de l'Inca (fig. 1) avec la Grotte Bleue de Capri. Il est fréquent en effet de trouver dans les récits des peintres voyageurs découvrant l'Amérique latine, des comparaisons avec les paysages italiens. Il est naturel de comparer un endroit nouveau avec un endroit que l'on connaît déjà. Numa Broc décrit cette

tendance naturelle de l'esprit humain qui consiste à ramener l'inconnu vers le connu. Face à l'inconnu, face à la nouveauté, l'homme, même le plus courageux, est pris de vertige et, consciemment ou non, il essaie de se raccrocher aux rares éléments lui permettant d'évoquer des réalités familières [...].²⁷

Or, l'Italie est bien entendu la référence incontournable de tout artiste, le pays que chacun d'entre eux a un jour visité, ou a rêvé de visiter ; le pays de l'art. On le retrouve aussi sous la plume de Rugendas, lorsqu'il décrit les paysages mexicains à sa sœur en 1832 :

Los viajes tienen la ventaja de obligarte a estudiar de continuo y a mantener los ojos abiertos. En este sentido, el país no puede ser más apropiado para los artistas, pues sus paisajes cambian continuamente de aspecto. Las hermosas siluetas de las montañas, entre ellas las del valle de México, ofrecen un aspecto diferente en cada momento del día. Los montes de esta zona, apenas poblada de árboles, presentan los bellos y cálidos tonos de las serranías romana y siciliana.²⁸

Cette tendance à ramener une nature exotique à des paysages italiens connus peut nous rappeler certains passages des *Cannibales* de Montaigne, qui trouvait que la langue des Indiens d'Amérique était aussi agréable à entendre que la langue grecque et qui allait jusqu'à excuser l'anthropophagie parce qu'elle avait été défendue par les Stoïciens. Dans *Nous et les autres*, Todorov critique le relativisme de Montaigne, arguant que « le jugement de valeur positif est fondé sur le malentendu, la projection sur l'autre d'une image de soi - ou, plus exactement, d'un

²⁷ Numa Broc, *La Géographie de la Renaissance (1420-1620)*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1980, p. 34, cité dans : Alain Guyot, *Analogie et récit de voyage...*, op. cit., p. 55.

²⁸ Cité dans : Renate Löschner, *Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834). Un pintor en la senda de Alejandro de Humboldt*, Berlin : Instituto Ibero-Americano, Patrimonio Cultural Prusiano, 2002, p. 24.

idéal du moi, incarné pour Montaigne par la civilisation classique. L'autre n'est en fait jamais perçu ni connu »²⁹. La comparaison du paysage argentin ou mexicain avec le paysage italien serait-elle une « projection » sur une terre étrangère de l'image d'un idéal qui demeure l'idéal de l'artiste, l'Italie ? Le paysage exotique est-il vraiment perçu, connu ? Telles sont les questions que l'on pourrait être amené à se poser. La perception de l'altérité semble passer par une étape d'appropriation ; on ne vient pas sur une terre nouvelle avec un regard neutre, et l'artiste voit le monde avec le filtre de ce qu'il connaît déjà, et qui s'interpose entre le paysage et lui. « Dès que nous sommes touchés par une impression visuelle, nous procédons aussitôt à son enregistrement, son classement, son intégration à une certaine catégorie, écrit Ernst Hans Gombrich. Le regard innocent est un mythe »³⁰.



Fig. 1 : Robert Krause, *El Puente del Inca*, janvier 1838, Huile sur carton, 40,5 x 30,5 cm, Musée d'art graphique de Munich, <https://www.sgs.m.de/>, © Staatliche Graphische Sammlung München.

Traditions et innovations picturales

Certes, l'artiste voyageur ne peut pas s'empêcher de « classer » ce paysage nouveau dans une catégorie qu'il connaît déjà. Mais il est muet de stupéfaction devant la beauté de ces terres qu'il foule. Renate Löschner met l'accent sur la majestuosité des paysages mexicains que Rugendas contemple :

*El paisaje mexicano, con sus grandiosas dimensiones, su intenso colorado, sus contrastes y sus soberbios efectos de luz, reclamaba una representación pictórica propia. [...] Rugendas plasmó la diáfana luminosidad de los extensos y áridos altiplanos apenas poblados por una exigua vegetación; aprovechó los cambios de la atmósfera y la luz para reproducir con colores la fisionomía del paisaje mexicano.*³¹

Rugendas, devant cette lumière, ces couleurs et ces formes nouvelles, dut adapter sa peinture. Il partit des modèles classiques qu'il connaissait. Là aussi, l'Italie revint, et avec elle, les peintres qui l'avaient représentée. «La exacta

²⁹ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris : Seuil, 1989, p. 60.

³⁰ Cité dans : Odile Dupont, *Art et perception*, Paris : Delagrave, 2004, p. 96.

³¹ Renate Löschner, *Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834)...*, op. cit., p. 25, 26.

reproducción de las estampas de paisajes y la luminosa claridad de sus bocetos recuerdan a los estudios italianos de Corot»³², écrit Löschner. Ce transfert artistique de schémas de composition européens se retrouve également chez le peintre Ferdinand Bellermann lorsqu'il découvre le paysage tropical du Venezuela :

*En el paisaje tropical, contemplando escenas de la naturaleza particularmente impresionantes, le venían a la memoria paisajes de los «viejos Maestros», composiciones de Salvator Rosa y Claude Lorrain; recordaba este último sobre todo en vista de los «magníficos efectos» que causa la luz tropical.*³³

L'artiste voyageur voit des tableaux de maîtres dans la nature tropicale. Comme l'écrit Odile Gannier, « les lieux n'existent pas seulement en soi, mais ils sont redoublés par la présence, dans le regard du voyageur, des descriptions de ses sources livresques ou artistiques ».³⁴

Néanmoins, Rugendas et Bellermann ne se sont pas contentés uniquement d'appliquer au paysage tropical des modèles picturaux existants. Ces nouveaux paysages les ont obligés à innover, à modifier leurs habitudes artistiques, à aller contre une certaine tradition qui avait tendance à devenir sclérosante :

*En algunos lugares, como la Academia de Dusseldorf, se vislumbraban nuevas tendencias, pero a pesar de ello se continuaba pensando que el azul y el verde eran dos colores incompatibles: para no renunciar al azul del cielo, se pintaban los árboles y primeros planos en marrón. Rugendas no estaba dispuesto a aceptar semejantes limitaciones; para cada motivo buscaba su representación adecuada y la naturaleza constituía siempre, para él, una experiencia nueva que se reflejaba en sus diferentes estudios.*³⁵

Bellermann aussi, au Venezuela, ose employer un langage pictural nouveau. C'est l'exubérance de la nature elle-même qui l'incite à aller au-delà de ce qu'il aurait peint en temps normal : «Últimamente, he pintado un cuadro en el que se encuentran dos palmeras en el primer plano, y como fondo los glaciares de la Sierra Nevada. Combinación ésta que yo nunca hubiera osado pintar si no la hubiese podido apreciar en la naturaleza»³⁶. La nature exotique dicte à l'artiste de nouvelles façons de créer.

On perçoit cette inspiration nouvelle dans les peintures mexicaines de Rugendas. Dans l'esquisse à l'huile intitulée *Lago Pantanoso. Los Manantiales en el camino a Xalapa* (fig. 2), pour représenter la végétation luxuriante, Rugendas a joué sur les dégradés de bleu, de vert et de jaune. Loin de considérer ces tons comme incompatibles, il les a réunis sans complexe, les rehaussant de-ci de-là par quelques pointes de rouge. Dans une clairière, près des

³² *Ibid.* p. 26.

³³ Sturm Dietrich, Renate Löschner, Waltraud de la Rosa (coord.), *Bellermann y el paisaje venezolano, 1842-1845*, Caracas : Fundación cultural Humboldt, sans date, p. 23.

³⁴ Odile Gannier, *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses, 2001, p. 31.

³⁵ Renate Löschner, *Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834)...*, *op. cit.*, p. 26.

³⁶ Cité dans : Sturm Dietrich, Renate Löschner, Waltraud de la Rosa (coord.), *op. cit.*, p. 22-23.

marais, un petit personnage à cheval attire notre attention. Il voyage au sein du tableau. C'est le même personnage qui parcourt seul la terre rougeâtre et désolée du paysage andin intitulé *La Casucha de las Cuevas* (fig. 3). Le contraste de couleurs entre les deux peintures est saisissant, tout comme l'est le contraste entre deux paysages d'Amérique latine que tout oppose : la région de Xalapa au Mexique et les environs de El Juncal, non loin de l'Aconcagua, à la frontière entre Argentine et Chili. Et pourtant, un point commun dans les peintures de Rugendas de ces deux sites : un petit personnage à cheval, isolé, parcourant l'immense étendue, un voyageur qui contemple le paysage, tout en s'inscrivant dans ce dernier. Si le tableau de Rugendas était dépourvu de cette présence humaine, il lui manquerait indubitablement quelque chose d'essentiel. Pour mieux appréhender cette présence humaine au cœur de la nature peinte par l'artiste voyageur, il faut faire un détour par la peinture chinoise. Cette peinture représente souvent d'immenses paysages, au sein desquels figure un petit personnage.

[...] Le petit personnage dans le tableau chinois paraît complètement perdu, noyé dans la brume du Grand Tout. Mais si, avec un peu de patience et d'abandon, l'on consent à contempler ce paysage mû par le souffle de l'infini, jusqu'à y pénétrer en sa profondeur, on finit par prêter attention à ce petit personnage, à s'identifier à cet être sensible qui, placé à un point privilégié, est en train de jouir du paysage. On s'aperçoit qu'il en est le point névralgique, qu'il est l'œil éveillé et le cœur battant d'un grand corps. Il est pour ainsi dire le pivot autour duquel se déploie le paysage, de sorte que celui-ci peu à peu devient son paysage intérieur.³⁷

La matérialisation de l'appartenance de l'homme à l'immensité du cosmos s'exprime à travers une mise en abyme. Car ce personnage est aussi, d'une certaine façon, une auto-représentation du peintre voyageur. C'est bien le peintre lui-même qui est « l'œil éveillé et le cœur battant » du grand corps dont parle Cheng. C'est lui le témoin qui partagera plus tard avec le public européen ses découvertes extraordinaires d'une nature toujours plus époustouflante. C'est lui qui s'émerveille, dessine et peint à n'en plus finir.



Fig. 2 : Johann Moritz Rugendas, *Lago Pantanoso. Los Manantiales en el camino a Xalapa*, septembre 1831, Huile sur carton, 29,5 x 56 cm, Musée d'art graphique de Munich, <https://www.sgs.m.de/>, © Staatliche Graphische Sammlung München.

³⁷ François Cheng, *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté* (2011), Paris : Desclée de Brouwer, 2019, p. 60.



Fig. 3 : Johann Moritz Rugendas, *Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal (Casucha de las Cuevas)*, janvier 1838, Huile sur carton, 30 x 40,7 cm, Musée d'art graphique de Munich, <https://www.sgsm.eu/>, © Staatliche Graphische Sammlung München.

La découverte de la forêt vierge : émotion et fascination

Ce personnage, c'est Bellermann lorsqu'il pénètre dans la forêt vierge et éprouve une intense émotion devant la beauté des lieux :

Mi nostalgia por la bellísima selva de La Ceiba era demasiado grande [...] Para mí, resultó ser un momento solemne cuando entré a caballo en la majestuosa selva virgen con su abundancia en plantas, árboles y animales. Sus partes más hermosas se encuentran junto a la Quebrada del Río Vichú. Detrás de maravillosas arboledas se elevan los altos taludes de la quebrada, hallándose arriba grupos de árboles no menos hermosos. Las copas de las palmeras y los bejucos les proporcionaban de nuevo ligereza a las poderosas masas. Apenas pude dejar de contemplar las magníficas escenas, y por fin comencé a dibujar algo.³⁸

L'enchantement devant la nature vénézuélienne atteint ici un point de non-retour, la contemplation est empreinte de recueillement et l'artiste ne se met à dessiner que lorsqu'il parvient à se rassasier de tant de beauté. Ses yeux ne peuvent se détacher des « magnifiques scènes » de cette « majestueuse » forêt. Il entre dans la forêt comme il entrerait dans une église, il regarde la nature comme s'il assistait à une cérémonie : pour lui, il s'agit d'un « moment solennel ». En quelques lignes, l'artiste a employé deux fois l'adjectif « hermoso », auquel il a ajouté « bellísima », « maravillosas » et « magníficas », mais il semble qu'il manque des adjectifs dans la langue espagnole pour parvenir à décrire autant de beauté.

La nature équatorienne n'est pas en reste. Ernest Charton, en voyage en Equateur, décrit lui aussi son entrée dans la forêt vierge et son témoignage est tout aussi fort que celui de Bellermann, mais si pour ce dernier, ce moment est solennel, pour Charton, il s'agit d'un rêve éveillé :

³⁸ Sturm Dietrich, Renate Löschner, Waltraud de la Rosa (coord.), op. cit., p. 29.

Salí de Guayaquil el 22 de marzo de 1862. Luego de haber remontado el Guayas, hermoso río sembrado de islas flotantes y bordeado de una vegetación lujuriente, penetré en la inmensa selva virgen del Ecuador, situada en la vertiente occidental de la primera cadena de las Cordilleras. Jamás se borrará de mi recuerdo lo que experimenté al entrar en aquella imponente soledad. Una luz incierta, verdosa, confundía allí los objetos y les daba una forma imprecisa, fantástica; caminaba conmovido, enajenado, como en uno de esos países imaginarios que se ve, a veces, en sueño; una atmósfera vaporosa comunicaba a mis miembros fatigados del calor del sol, un bienestar indecible; habría deseado detenerme, soñar, concentrarme; pero, por todas partes la novedad y la rareza de los objetos me atraían; pintorescos accidentes del terreno, colinas, cañadas profundas diversificaban la escena sin despojarla en nada de su grandeza.³⁹

La découverte de la forêt vierge est pour Charton un souvenir indélébile, une expérience mémorable. Son émotion est grande : elle est liée, comme chez Bellermand, à cette impression de pénétrer dans un monument immense, une « imposante solitude », mais également à cette sensation de bien-être incomparable qui le saisit. Et surtout, Charton a l'impression d'être à la frontière du réel : dans un pays imaginaire, fantastique. Il fait voyager son lecteur dans un monde merveilleux et onirique. Comment retranscrire par le dessin un tel enchantement ? «*¿Quién se atrevería a tentar el bosquejo, en algunas líneas, de impresiones tan extraordinarias que el espíritu trastornado tiene tanta dificultad en captar y que, con los años, se agigantan y multiplican en la memoria!*»⁴⁰ Charton est ici en proie à la même difficulté que Pallière : il semble impossible d'esquisser des « impressions si extraordinaires ». Le faire sur place, au milieu de la forêt, est déjà difficile, l'esprit a déjà bien du mal à assimiler tout ce qu'il perçoit, mais se baser sur ses souvenirs est encore plus compliqué puisqu'avec le temps la mémoire, d'après Charton, a tendance à amplifier ce que les sens avaient perçus.

Ce qui paraît à première vue un obstacle à la réalisation d'un dessin ou d'une peinture est en fait ce que préconisait Humboldt, qui a tant souhaité que cette nature tropicale soit représentée en peinture. En effet, d'après lui, la transformation des souvenirs que l'artiste a emmagasinés en lui est précisément ce qui lui permet de représenter le paysage avec talent : « Le grand style de la peinture de paysage est le fruit d'une contemplation profonde de la nature et de la transformation qui s'opère dans l'intérieur de la pensée »⁴¹. Mais auparavant, l'artiste devra réaliser des esquisses et des croquis sur le vif : « Les efforts de l'artiste seront plus heureux encore si, sur les lieux mêmes, tout plein de son émotion, il a fait un grand nombre d'études partielles, s'il a dessiné ou peint, à l'air libre, des têtes d'arbres, des branches touffues chargées de fruits et de fleurs, des troncs renversés recouverts de Pothos ou d'orchidées, des rochers, une falaise, quelque partie d'une forêt »⁴² (fig. 4). L'émotion doit donc être tracée sur le papier, à chaud. Comme l'écrit Löschner, «*Humboldt se había adelantado inmensamente a su época al sugerir, ya*

³⁹ Cité dans : Dario Lara, *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Quito : Editorial Casa de la cultura ecuatoriana, 1972, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Alexandre de Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde* (1847-1859), Paris : Editions Utz, 2000, p. 418.

⁴² *Ibid.*, p. 417.

alrededor de 1800, que se pintara directamente en medio del paisaje tropical»⁴³.

Rugendas et Bellermann sont les deux artistes à avoir le mieux réussi à faire ce que recommandait Humboldt. Dans leurs dessins ou peintures de forêts brésiliennes et vénézuéliennes, la précision de la représentation des végétaux n'empêche pas la composition d'une vue d'ensemble où chaque élément semble avoir sa place (fig. 5). Il n'est pas étonnant que Humboldt ait autant admiré les œuvres de ces deux artistes : elles semblent illustrer les théories sur la nature qu'il exposera plus tard dans *Cosmos* : « La nature [...] est l'unité dans la diversité des phénomènes, l'harmonie entre les choses créées dissemblables par leur constitution propre, par les forces qui les animent ; c'est le Tout pénétré d'un souffle de vie »⁴⁴. Humboldt affirme dans *Cosmos* qu'il faut prendre en compte « la connexité des forces de la nature » et « leur dépendance mutuelle »⁴⁵. «*La concomitancia de los fenómenos de la naturaleza había de traducirse en pintura, écrit Löschner. Las condiciones de la vegetación y del clima debían manifestarse al contemplador de los cuadros. Para ello había de acentuar lo típico de una región y de elaborar la fisionomía de un paisaje*»⁴⁶.

Humboldt aurait aimé que la peinture de paysage s'enrichisse d'un nouveau chapitre.

Si bien los intereses científicos ocupaban un primer plano - el artista había de colaborar con el naturalista en la exploración de regiones desconocidas de la tierra - esperaba Humboldt asimismo un enriquecimiento de la pintura de paisajes europea que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX aún despertaba poca atención.⁴⁷

Si la reproduction artistique du paysage tropical était pour Humboldt une préoccupation si fondamentale, c'est à cause de l'émerveillement que le grand naturaliste ressentit lorsqu'il se trouva immergé dans cette nature. La fascination qu'il éprouva devant la nature sud-américaine a également été la source d'où il puisa son inspiration pour écrire toutes ses œuvres monumentales. Humboldt n'était pas seulement un grand scientifique, il pratiquait aussi le dessin, et lorsqu'il décrit la nature d'Amérique latine, c'est en fait avec les yeux d'un artiste qu'il le fait : « Quoi de plus pittoresque que ces Fougères arborescentes qui déploient leurs feuilles délicates au-dessus des Chênes-lauriers du Mexique ; quoi de plus attrayant que ces buissons de Bananiers ombragés par des Graminées en arbre, telles que les Guadua et les Bambous? »⁴⁸. Humboldt s'intéresse aux contrastes entre les couleurs et les contours des plantes ; il contemple la nature avec le regard de celui qui s'apprête à peindre un paysage et qui

⁴³ Renate Löschner, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México*, Berlin : Ibero-Amerikanisches Institut, 1988, p. 10.

⁴⁴ Alexandre de Humboldt, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁶ Renate Löschner, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América...*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Alexandre de Humboldt, *Tableaux de la Nature*, Nanterre : Ed. Erasme, 1990 (1^e éd. : 1808), p. 367.

recherche une composition et un point de vue particulier pour son tableau : « L'azur profond du ciel des tropiques, entrevu à travers les folioles délicates des Mimosa, est d'un effet extrêmement pittoresque »⁴⁹. Si Humboldt est aujourd'hui considéré comme un précurseur de l'écologie, c'est aussi parce que son regard enchanté sur la nature s'oppose à la vision utilitariste et désenchantée qui prend sa source au XVII^e siècle avec Galilée et ne cesse de s'amplifier jusqu'à la Révolution Industrielle. « Humboldt va penser la Terre comme un organisme vivant fragile à protéger, contrecarrant ainsi l'idée dominante de l'époque : l'homme domine la nature qui est à son service »⁵⁰. Cette conscience et cet enchantement devant la nature, on les retrouve donc dans les tableaux des peintres voyageurs que Humboldt n'a cessé de soutenir et d'encourager.



Fig. 4 : Johann Moritz Rugendas, *Vegetación en la barranca de Tuzamapan*, septembre 1831, Huile sur carton, 27,9 x 42 cm, Musée d'art graphique de Munich, <https://www.sgsm.eu/>, © Staatliche Graphische Sammlung München.



Fig. 5 : Ferdinand Konrad Bellermann, *Fougères arborescentes et palmiers à Galipan*, 1842-1845,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 358

⁵⁰ David Barreiro Jiménez, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965): une étude écopoétique*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Mme la Pr Françoise Aubes, Paris Nanterre, 2019, p. 84. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02881563> (consulté le 17 juillet 2021).

Art révélateur

Une peinture offre parfois au spectateur la possibilité de redécouvrir un paysage qu'il croyait pourtant connaître. Le regard de l'artiste sur le pays où il voyage peut aussi être révélateur et permettre parfois à l'habitant de ce pays de redécouvrir l'endroit où il vit. En effet, très souvent, nous ne voyons plus les lieux où nous vivons parce qu'ils nous sont masqués par l'habitude ; une habitude qui annihile toute curiosité. Comme l'écrit De Botton :

Si l'on pouvait voir les lieux où on vit avec les yeux d'un voyageur, on les trouverait peut-être aussi intéressants que les hauts cols de montagne et les forêts pleines de papillons de l'Amérique du Sud de von Humboldt. Qu'est donc une attitude de voyageur ? On pourrait dire que la réceptivité est sa caractéristique principale. Nous abordons les lieux nouveaux avec humilité. Nous n'y venons pas avec des idées rigides sur ce qui est intéressant ou non. [...] On est beaucoup moins curieux en revanche des lieux où on vit. On est persuadé d'en avoir découvert tout ce qu'ils ont d'intéressant, du fait essentiellement qu'on y a longtemps vécu. Il semble inconcevable qu'il puisse y avoir quelque chose de nouveau à trouver dans un endroit où on vit depuis dix ans ou plus. On s'y est habitué et on ne le voit donc plus.⁵¹

Or, les artistes voyageurs du XIX^e siècle ayant dessiné et peint l'Amérique Latine ont parfois fait voir aux autochtones ce qu'ils ne voyaient plus. Ils leur ont proposé une vision nouvelle de leur environnement quotidien. Alfonso Alfaro, dans son article «Senderos de la Mirada. La tierra filosofal», montre combien l'émerveillement des peintres étrangers a permis aux Mexicains, et en particulier, aux artistes mexicains, de porter un nouveau regard sur le paysage qui les entourait :

Al recorrer con asombro la geografía mexicana, los viajeros del siglo XIX nos legaron más que sus cuadros y notas de viaje: nos permitieron representar plásticamente una realidad tan próxima y cotidiana que era apenas perceptible [...] Fueron necesarios los ojos extranjeros, fueron necesarios Humboldt y Rugendas y los fotógrafos itinerantes para que los artistas mexicanos descubrieran el paisaje del Anáhuac y aprendieran a ver sus sierras y sus barrancas, sus lagos y sus acequias [...]. Las experiencias de lo ajeno y de lo insólito obligan a dar cuenta manifiesta del mundo circundante. Aquí, la asimilación de la perplejidad del extraño ante el mundo propio permitió descubrir como objetos susceptibles de ser representados aquellas

⁵¹ Alain De Botton, *L'art du voyage*, Paris : Mercure de France, 2003, p. 264-265.

*realidades cuya cercanía y familiaridad las tornaba prácticamente imperceptibles.*⁵²

César Aira, dans son article «Exotismo», fait également référence à ce regard nouveau, celui de l'étranger, à travers l'exemple des personnages inventés par Montesquieu : *«Rica y Usbek, los protagonistas de sus Cartas Persas, pueden ver a Europa como nadie la ha visto antes, como no pueden verla los europeos, que son parte inseparable del fenómeno Europa. Su condición de extranjeros les permite a los persas pasar del “ver” al “mirar”, y sentarán un precedente»*⁵³.

Cependant, les personnages de Montesquieu, bien qu'ils soient étrangers, ne sont pas des peintres, et ce qui est particulièrement intéressant dans ce texte d'Alfaro, c'est l'idée que l'image proposée par l'artiste entre en résonance avec l'image réelle que l'on connaissait déjà, mais qui soudain acquiert une aura particulière et est sublimée. Les paysages mexicains dont parle Alfaro étaient peut-être considérés comme étant sans intérêt par leurs riverains, mais le fait qu'un étranger les représente en peinture leur montre soudain toute leur richesse, leur fait voir toute leur beauté : ils prennent ainsi une plus grande valeur à leurs yeux.

En outre, redécouvrir un paysage de son enfance à travers les yeux d'un peintre étranger peut faire surgir toute la valeur intime et sentimentale que l'on confère à ce lieu. Efrén Ortiz Domínguez, auteur d'une biographie de Rugendas, commente ainsi sa redécouverte d'un lieu de son enfance à travers une œuvre du peintre bavarois : *«Ver un cuadro que se llama La barranca de Santa María, lugar que está ubicado a un lado de donde yo nací (Mata de Jobo) y pasó gran parte de mi infancia, le dio una dimensión nueva a algo que para muchas personas es sólo arte»*⁵⁴. Ce n'est que de l'art quand on ne connaît pas le lieu représenté, mais ici ce n'est autre qu'une part de sa propre vie.

D'après Angel Kalenberg, qui abonde dans le même sens qu'Alfaro, les artistes voyageurs eurent un rôle important et inattendu : ils permirent un nouveau regard et contribuèrent ainsi à une nouvelle connaissance et à une nouvelle conscience de l'environnement dans lequel les peuples américains évoluaient. Leurs paysages permirent de rétablir en Europe la vérité sur l'Amérique.

[Los pintores viajeros] enseñaron, en suma, a la propia América a verse a sí misma. Revelaron el paisaje, hombres, casas y árboles, por medio de las litografías - cuyas tiradas populares, impresas en Europa, circulaban generosamente en América [...] Enseñaron, al mismo tiempo, a Europa a ver de otro modo a América. Antes del viaje de Humboldt la Enciclopedia de Diderot apenas le había dedicado veinte líneas discutibles a todo nuestro continente, acerca de la verosimilitud de cuyo contenido mejor es no acordarse. Después de Humboldt ya fueron veinte páginas. Los pintores viajeros contribuyeron a revelar, a hacer real, a de-velar, a quitar el velo

⁵² Alfonso Alfaro, « Senderos de la mirada. La tierra filosofal », in : *El Viajero europeo del siglo XIX*, México : Artes de México, 1996, p. 9-10.

⁵³ César Aira, «Exotismo», in *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, n°3, septembre de 1993, p. 73.

⁵⁴ Extrait de l'article « Johann Moritz Rugendas, biografía estética de un pintor viajero », en *Universo*, n°545, 2 décembre 2013.

Ici, il est très intéressant de noter que les peintres voyageurs, par leurs œuvres, « contribuent à rendre réel » le paysage américain. L'art révèle la réalité. L'art lève le voile. Kalenberg rejoint ici la thèse du philosophe Henri Bergson, qui mettait l'accent, dans un essai de 1896, sur cette fonction révélatrice de l'art. Les paysages, les objets, les sentiments que nous percevons sont comme « l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera » : le poète, et surtout le peintre, sont ces révélateurs, affirmait-il⁵⁶.

L'intérêt que nous avons à observer le monde à travers les yeux du peintre voyageur est double : parce qu'il est un voyageur étranger, et qu'en cela il découvre, s'étonne et s'émerveille comme tout voyageur, nous transmettant parfois ses impressions dans ses journaux de bord, et parce qu'il est artiste, et qu'à travers son art, il révèle la réalité.

Conclusion

Les œuvres de Humboldt et celles des peintres voyageurs sont nées à partir de cet enthousiasme originel et fécond : celui qu'a provoqué chez eux la rencontre avec la nature pleine de vigueur et de magnificences du Nouveau Monde. Ainsi que l'écrit Bertrand Vergely, « La Nature ne cesse de [...] naître à elle-même, comme le rappelle le terme latin *nascor*, qui veut dire "naître" et dont est tiré le mot "nature". Processus continu de naissance et de renaissance, la Nature est un "éternel retour", une création continuée. D'où sa force d'émerveillement »⁵⁷. La nature est vivante, elle est force et harmonie, le miracle qu'elle nous offre parle à l'âme. « Il y a des moments où la lumière pense », dit Gilles Deleuze. Beauté du monde. Les Anciens voyaient la Nature comme Logos. L'émerveillement nous fait remonter à cette intuition première, source de toute vitalité, on ne vit pas dans un univers vide et muet, on vit parce que l'univers est saisissant »⁵⁸. Le Logos de la nature latino-américaine, c'est ce qu'ont perçu Humboldt et les peintres voyageurs : cette nature leur a tellement parlé qu'ils n'ont eu de cesse de vouloir à leur tour retranscrire cette parole à travers leurs écrits ou leurs peintures. Un champ immense s'ouvrait à ces peintres, le continent sud-américain est si vaste et riche en splendeurs, que le voyage aurait pu durer éternellement. D'après Humboldt, une existence entière n'aurait pas été suffisante pour peindre certaines merveilles offertes par la nature sud-américaine : « La vie d'un peintre ne suffirait pas pour reproduire, en se bornant même à un étroit espace de terre, les magnifiques orchidées qui ornent les vallées profondes des Andes du Pérou »⁵⁹. Une vie entière est donc peu de choses devant l'étendue des trésors de la nature. Les peintres voyageurs, durant le laps de temps qu'a duré leur existence, ont su rendre hommage au miracle permanent de la beauté naturelle, en nous offrant à travers leurs œuvres une trace de leur émerveillement devenu éternel.

⁵⁵ Angel Kalenberg, «La de-velación de América latina», in : Renate Löschner (dir.), *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, Berlin : Reimer, 1978, p. 20.

⁵⁶ Bergson, Henri, *Matière et Mémoire* (1896), Paris : PUF, 1968, p. 148.

⁵⁷ Bertrand Vergely, *Retour à l'émerveillement*, Paris : Albin Michel, 2010, p. 60.

⁵⁸ Ibid., p. 10.

⁵⁹ Alexandre de Humboldt, *Tableaux de la Nature...*, *op. cit.*, p. 360.

- AIRA, César, «Exotismo», in : *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, n°3, septembre de 1993.
- ALFARO, Alfonso, «Senderos de la mirada. La tierra filosofal», in : *El Viajero europeo del siglo XIX*, México : Artes de México, 1996.
- BARREIRO JIMÉNEZ, David, *La construction d'un imaginaire environnemental dans trois romans hispano-américains : La Vorágine (1924), Los pasos perdidos (1953) et La casa verde (1965): une étude écopoétique*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Mme la Pr Françoise Aubes, Paris Nanterre, 2019, p. 84. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02881563> (consulté le 17 juillet 2021).
- BASCHET, Jérôme, « Le journal de bord de Christophe Colomb », in Patrick Boucheron (dir.), *Une histoire du monde au XV^e siècle*, Paris, Fayard, 2009, p. 582-587. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03104500/document> (consulté le 16 juillet 2021).
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire* (1896), Paris : PUF, 1968.
- BESSE, Jean-Marc, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Paris : Actes Sud, 2009.
- CHENG, François, *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté* (2011), Paris : Desclée de Brouwer, 2019.
- DE BOTTON, Alain, *L'art du voyage*, Paris : Mercure de France, 2003.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DIENER, Pablo, *Rugendas, 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997.
- DIETRICH, Sturm, LÖSCHNER, Renate, ROSA, Waltraud de la (coord.), *Bellermann y el paisaje venezolano, 1842-1845*, Caracas : Fundación cultural Humboldt, sans date.
- DUPONT, Odile, *Art et perception*, Paris : Delagrave, 2004.
- EDWARDS, Michael, *De l'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008.
- GAILLARD, Aurélia, VALETTE, Jean-René (dir.), *La beauté du merveilleux*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.
- GANNIER, Odile, *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses, 2001.
- GUYOT, Alain, *Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde*, Paris : Classiques Garnier, 2012.
- GUYOT, Alain, « La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles » [en ligne], *Revue de géographie alpine*, 1999, tome 87, n°1, pp. 51-60, disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rga_0035-1121_1999_num_87_1_2918 (consulté le 21 mars 2021).
- HUMBOLDT, Alexandre de, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde* (1847-1859), Paris : Editions Utz, 2000.
- HUMBOLDT, Alexandre de, *Tableaux de la Nature* (1808), Nanterre : Ed. Erasme, 1990.

- KRAUSE Robert, «Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838. Diario íntimo del paisajista alemán» (éd. et traduit par Alberto Haas), *Fenix - Revista de la Sociedad Científica Alemana*, Buenos Aires, 1923, año 9, n°2-4, p. 42-62.
- LARA, Dario, *Viajeros franceses al Ecuador en el siglo XIX*, Quito : Editorial Casa de la cultura ecuatoriana, 1972.
- LE GOFF, Jacques, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », in : *L'imaginaire médiéval*, Paris : Gallimard, 1985.
- LÖSCHNER, Renate, *Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834). Un pintor en la senda de Alejandro de Humboldt*, Berlin : Instituto Ibero-Americano, Patrimonio Cultural Prusiano, 2002.
- LÖSCHNER, Renate, *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México*, Berlin : Ibero-Amerikanisches Institut, 1988.
- LÖSCHNER, Renate, *Artistas alemanes en Latinoamérica. Pintores y naturalistas en el siglo XIX ilustran un continente*, Berlin : Reimer, 1978.
- MAGNIN, Lucile, « Le Mexique au prisme du romantisme allemand. A propos de quelques peintures de paysage de J. M. Rugendas (1831-1834) », *Amerika*, n°20, 2020. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/amerika/12011> (consulté le 17 juillet 2021).
- MAGNIN, Lucile, Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira. *Le peintre voyageur dans l'Amérique latine du XIX^e siècle, entre littérature, art et science*, Thèse de doctorat sous la direction de M. Le Professeur Michel Lafon, Université Stendhal - Grenoble 3, 2012, disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00787085v2/document> (consulté le 25 juin 2021).
- MAGNIN, Lucile, « Maravillas, asombros, revelaciones. La mirada del pintor viajero sobre América Latina », in *Boletín de literatura comparada* (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina), 2014, n° XXXIX, p. 55-76.
- MONTALBETTI, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : PUF, 1997.
- MOUSSA, Sarga, VENAYRE, Sylvain (dir.), *Le Voyage et la Mémoire au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis éditions, 2011.
- PALLIÈRE, Léon, *Diario de viaje por la América del Sud* (éd. et traduit par Miguel Sola et Ricardo Gutiérrez), Buenos Aires : Ed. Peuser, 1945.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris : Seuil, 1989.
- VERGELY, Bertrand, *Retour à l'émerveillement*, Paris : Albin Michel, 2010.